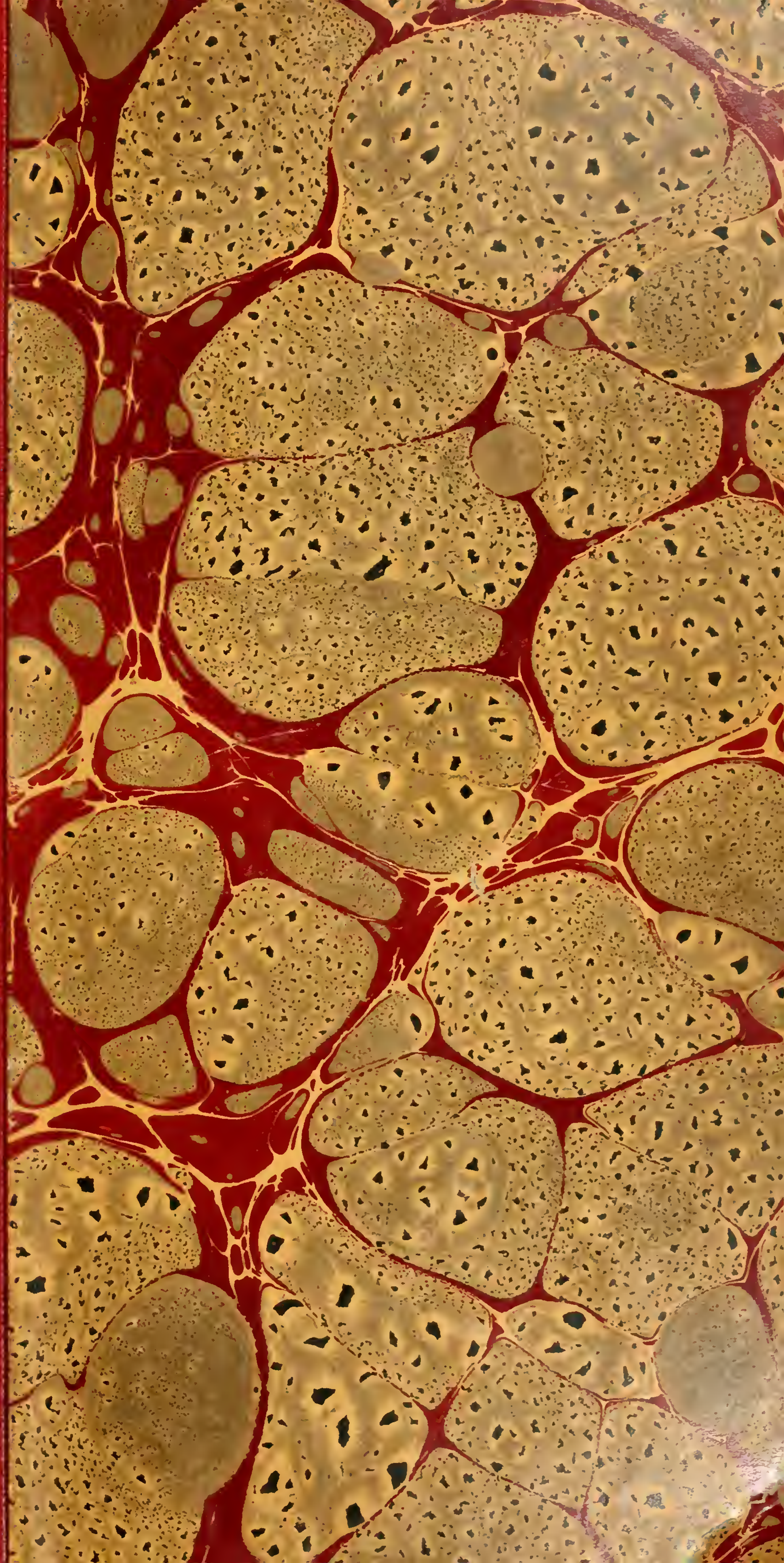
.ND







LA
REVUE DE L'ART
ANCIEN ET MODERNE

Directeur : *JULES COMTE*



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome II. *Août-Décembre 1897.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

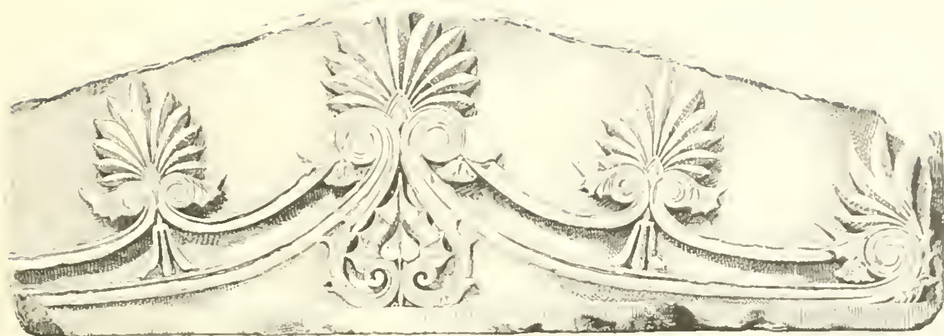


Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28



L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES[1]

III

L'AVENIR

Il semble qu'on ne puisse souhaiter mieux à l'École d'Athènes qu'un avenir semblable à son passé ; mais, si elle a prospéré par la force de ses traditions, elle ne doit pas moins ses succès à la continuité opportune de son évolution. Voulons-nous égaler nos prédécesseurs ; il faut les imiter et leur emprunter à la fois la fermeté de leurs principes et la souplesse de leurs moyens ; savoir, à leur exemple, conserver toujours et sans cesse innover.

Nous ne sommes plus seuls à Athènes ; la Grèce prend dans l'exploration, l'étude, la publication de ses antiquités, une part chaque jour plus grande et plus légitime, au fur et à mesure des progrès de son budget et de son personnel archéologique. Trois écoles ont été fondées auprès et sur le modèle de la nôtre : les Allemands y apportent l'entraînement incomparable des séminaires d'archéologie ; les Américains et les Anglais, l'ardeur d'une ambition toute juvénile et désireuse de se signaler. Une mission autrichienne s'organise à Athènes, qui déjà règne en maîtresse dans plusieurs régions de l'Asie Mineure ; chaque année, nous voyons arriver quelques pensionnaires de Russie ou d'Italie. A Dieu ne plaise que nous éprouvions à l'égard de nos collègues aucune jalousie, mais nous devons compter avec eux ; la science

[1] Voir la *Revue* des 10 avril et 10 juillet derniers, p. 1 et 321.

appartient et suffit à tous ; elle se multiplie sans s'épuiser ; mais elle ne se donne pas, elle veut être prise de force.

Le nombre croissant des travailleurs, l'abondance toujours plus grande des publications, les recherches multipliées avec des moyens de plus en plus perfectionnés, un souci plus exigeant du détail, dans des régions plus lointaines, sur de plus vastes chantiers, imposent aux archéologues des connaissances de plus en plus étendues, des aptitudes de plus en plus variées, des dépenses de plus en plus considérables. Dans cette émulation, sympathique mais ardente, le succès sera le prix du nombre, de l'instruction, de la discipline et des ressources.

La valeur du personnel devra être maintenue et augmentée par la vigilance du recrutement et la difficulté des concours. Il appartient aux professeurs des Universités, à nos anciens camarades surtout, de reconnaître, de susciter les vocations ; dans l'intimité quotidienne de l'enseignement, ils discerneront sans peine et avec sûreté les qualités du futur « Athénien », les connaissances acquises, et plus encore l'esprit scientifique, la résistance physique et l'entrain, la solidité d'humeur et de volonté, le dévouement désintéressé et patriotique. Ainsi les candidats, plus nombreux, seront tous excellents ; le concours, devenu effectif, permettra une sélection plus sévère, mieux éclairée, toujours heureuse.

Il importe que les Athéniens, dès leur arrivée en Grèce, soient prêts à travailler et à produire ; ils feront donc en France un noviciat archéologique. L'École est et doit rester classique ; elle impose et continuera à imposer la culture générale de l'humaniste, par conséquent aussi les grades universitaires et le titre d'agrégé qui en font la preuve et en sont la sanction, mais elle ne saurait se contenter d'une préparation toute pédagogique et littéraire. La préparation scientifique comportera au moins un an d'études au Collège de France, à la Sorbonne, à l'École des Hautes Études, à celle du Louvre, à celle des Beaux-Arts, dans les musées, dans un atelier de dessin, d'architecture[1] et de photographie : elle doit être générale pour être efficace, théorique et pratique à la fois ; elle suppose l'éducation de l'œil, de la main, autant que celle de l'esprit, pour faire l'archéologue, le voyageur, le fouilleur

1. M. [illegible], [illegible] de l'art de bâtir, a bien voulu rédiger, à ma prière, le [illegible], complété par des exercices pratiques : visite de chantiers de [illegible], levés de plans. Qui sait si l'on n'obtiendrait pas de lui même [illegible], et pourrait-on en aucun pays trouver un meilleur maître ?

accompli. Ces études générales ouvriront l'esprit sans contrarier les aptitudes individuelles ni entraver les recherches spéciales, auxquelles elles donneront, au contraire, plus de solidité et de largeur.

Si complètes qu'elles puissent être pourtant, elles ne vaudront jamais l'expérience du terrain et des monuments : l'Athénien quitte d'ordinaire l'École au moment où, formé par la pratique et la réflexion, il pourrait le plus profiter de son séjour et rendre les meilleurs services. On multipliera avec le plus grand avantage les bourses de quatrième année, surtout si l'Académie veut bien, comme elle l'a déjà fait, y affecter, en faveur des plus dignes, une partie du legs Piot, ce modèle des fondations intelligentes et utiles, de façon à concilier le renouvellement normal avec les pensions prolongées.



E. Beulé

Une des forces de l'Institut germanique d'Athènes et de l'enseignement archéologique des Universités allemandes, c'est que les archéologues ne perdent jamais le contact avec les pays classiques ; nous devons, à leur exemple, donner à notre École le profit et l'honneur d'une collaboration autorisée, à notre enseignement un renouveau perpétuel, en facilitant par des missions le retour aussi fréquent et aussi prolongé que possible de nos anciens en Grèce.

Les écoles de Rome, du Caire et d'Athènes ont jusqu'ici vécu trop séparées ; tandis que toutes les sciences se touchent, que toutes les civilisations se pénètrent, elles ne peuvent rester isolées comme des compartiments étanches. L'homogénéité de chacune de ces Écoles est sans doute une condition essentielle de sa force; mais, en raison de leur spécialité même, elles doivent nécessairement s'unir pour élucider les problèmes mixtes et complexes, se faire des emprunts mutuels de personnes, des concessions réciproques de territoires, pour mettre en chaque place le plus capable, et laisser à chaque science son domaine tout entier. Cet échange est aujourd'hui commencé avec l'Institut du Caire, grâce au libéralisme de M. Bouriant. Il continuera ; il doit s'établir aussi avec l'Italie, dont les musées offrent un champ perpétuel de recherches

Nos troupes ainsi recrutées, entraînées, renforcées et encadrées, il leur manque encore les sections techniques. L'Académie de Rome nous donnera des architectes, comme par le passé, parfaits artistes chez qui le sentiment et l'expérience pratique suppléent aux lacunes de l'éducation archéologique. Il serait à souhaiter pourtant que quelqu'un d'eux fût tenté par la réputation d'un Blouet, d'un Hittorf. Un architecte antiquaire, avec le talent de nos *grands prix*, serait sans égal. Un géomètre, un dessinateur-photographe seraient en tout cas des agents permanents indispensables ; les autres écoles en sont pourvues.

La section des sciences, instituée par le décret de 1859, n'a compté qu'un seul membre, et certes elle n'en pouvait efficacement occuper un chaque année ; néanmoins l'expédition de Morée, les recherches de Gorceix, de Fouqué, de Gaudry, prouvent que plusieurs promotions auraient trouvé ample matière à des travaux honorables. Peut-être elles eussent empêché de laisser passer en d'autres mains les travaux de géologie et de géodésie, dont nous avions, les premiers, donné l'exemple.

Les forces existent, il ne faut que les connaître, les rassembler et les coordonner ; il n'est pas d'explorations, de fouilles, de publications, qui, avec un tel ensemble de talents, ne puissent être menées à bonne fin, avec rapidité, avec honneur et même avec éclat.

Si l'on veut reprendre le programme académique de 1850-75, et méthodiquement parcourir et décrire les régions d'Europe ou d'Asie, les îles grecques ou turques qui ont été omises ou trop anciennement ou trop sommairement étudiées, on donnera aux travaux de nos devanciers une suite digne d'eux avec une illustration qui leur a manqué. La Crète, où nous retrouverons les traces de Wescher, Thenon, Perrot, Haussoullier ; l'Asie, tant de fois visitée et un peu vainement, sauf pour les résultats épigraphiques ; la Syrie, si fortement marquée de l'empreinte de la France, aussi pleine du souvenir de sa science que de celui de sa bravoure et de sa justice ; la Cyrénaïque offrent encore bien des terres toutes neuves.

Ce ne sont pas les chantiers non plus qui manqueront : Delphes demande une campagne complémentaire ; Délos attend une exploration méthodique et exhaustive ; faites à l'économie, partout amorcées plutôt qu'achevées, strictement bornées aux points essentiels de chaque édifice, les fouilles n'ont ni l'aspect d'ordre, ni la netteté qui plaît aux yeux et éclaire l'esprit. Tégée

nous réserve les ruines du plus beau temple du Péloponèse et les sculptures de Scopas : nos travaux antérieurs, des négociations suivies nous constituent des droits reconnus avec bienveillance par le gouvernement grec, déjà à demi consacrées par un devis provisoire d'expropriation : toutes ces œuvres, commencées par nous, doivent être achevées par nous. En Asie nous avons trop abandonné la place à l'Allemagne, à l'Autriche, aux Anglais ; deux campagnes à Didyme ne suffisent pas aux successeurs de Texier, de Perrot et de Rayet. Là aussi, là surtout le champ est assez vaste pour tous et nous devons en revendiquer une part, à côté de Sindjirli, de Pergame, de Magnésie, de Priène et d'Éphèse.



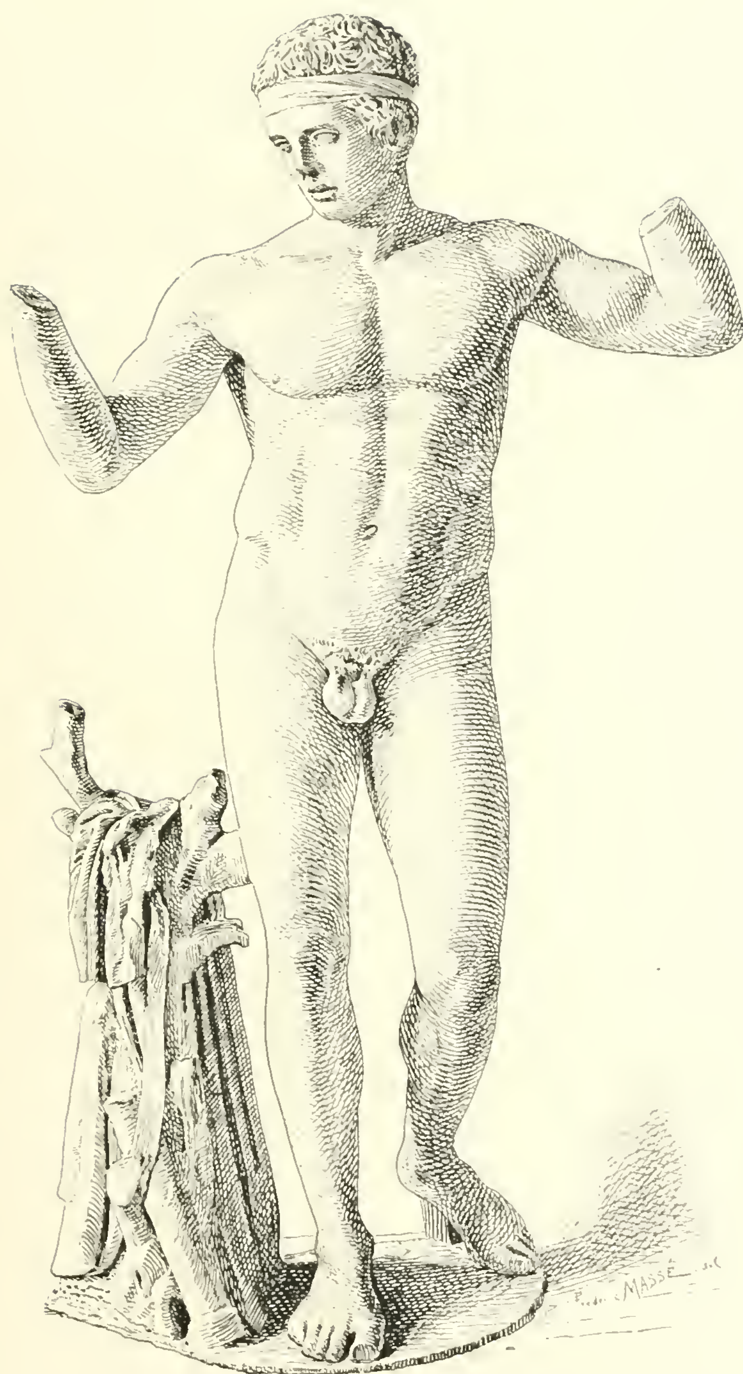
STATUE DE FEMME TROUVÉE À DÉLOS
Fouilles de M. Couve

L'École a publié trop peu, c'est une faute qu'elle a commise, à son grand détriment, depuis son origine ; j'en ai ma part et puis d'autant mieux la déplorer. Elle doit augmenter sa production et surtout reprendre la tradition de ces beaux ouvrages à planches, qui ont été l'honneur et dans un temps presque le monopole de la France ; le talent de nos dessinateurs, architectes, graveurs, photograveurs, leur donneraient une valeur de premier ordre. Des restaurations de monuments antiques, préparées et publiées d'accord par l'École et la Villa Médicis formeraient une collection remarquable, déjà commencée par Olympie et Épidaure, où Délos et Delphes ont leur place marquée. Notre *Bulletin* est de trop petit format ; ne pourrait-il comme le *Bullettino* de l'Institut de Rome, être complété par des *Monumenti ?* N'y aurait-il pas lieu aussi d'entreprendre quelques-uns de ces

travaux collectifs et prolongés, qui sont comme le résumé, la condensation des recherches archéologiques, et qui seront dans l'avenir les témoins du travail de ce siècle ?

Ces œuvres sont précisément de celles qui conviennent à une mission permanente et perpétuelle ; ce que nous avons fait de mieux est dû à l'association et à la suite des efforts unis pour l'intérêt général dans un travail commun.

On concevra sans peine que l'École ne puisse étendre ses entreprises sans dépenser davantage : ses crédits ordinaires n'y sauraient suffire et ils ne sauraient non plus être augmentés. L'État, qui entretient en Égypte, en Italie et en Grèce, trois missions archéologiques, fait de ce chef pour la science des sacrifices égaux ou supérieurs à ceux de tout autre gouvernement; il serait injuste, il pourrait être indiscret et imprudent de réclamer davantage. Les crédits extraordinaires, nécessairement très rares, doivent être réservés pour des circonstances exceptionnelles. La générosité privée n'est pas, par bonheur, en France inerte, comme on le prétend trop souvent : admirable dans les œuvres philanthropiques, elle ne reste pas indifférente aux recherches de la science; le nom d'un Luynes, celui des Rothschild sont attachés à des explorations, des fouilles, des donations magnifiques ; celui de Piot, à une admirable fondation; les dons et legs aux universités commencent à se multiplier; les prix d'Académie ne se comptent plus. Je me plais à penser qu'il ne manque à l'École que d'être plus connue pour bénéficier de libéralités intelligentes, analogues à celles qui soutiennent en Angleterre les « *exploration funds* », en Allemagne le comité asiatique, la caisse des Musées, qui subviennent à Athènes ou à Troie aux fouilles de M. Dœrpfeld; pour susciter des initiatives semblables à celles d'un comte Lanckoronsky, d'un archiduc Renier, ou d'un prince de Lichtenstein. Une caisse de fouilles et de publications nous mettrait de pair avec les plus favorisés. De telles fondations ne seraient pas moins honorables à leurs auteurs que celles de prix académiques, si chaque année leurs noms étaient rappelés dans les rapports de l'École et de l'Institut, et s'ils demeuraient perpétuellement attachés à une grande découverte, à un beau livre : je ne parle pas des avantages trop évidents qui en résulteraient pour nous-mêmes ; mais, en attestant la richesse de la France, en montrant qu'elle garde dans la science sa haute culture et son esprit d'entreprise, son initiative généreuse, on servirait encore d'autres intérêts que les nôtres. Il y



Statue de Diadumène trouvée à Délos

(Fouilles de M. Couve.)

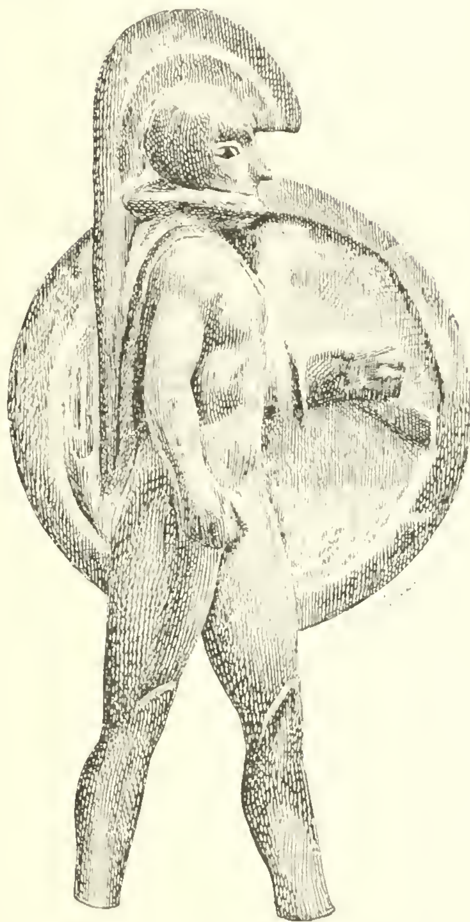
a deux ans, je revenais de Delphes à Athènes : un employé de l'octroi m'arrêta en saisissant ma valise ; je passais outre dans toute mon innocence, et, comme il insistait, un cocher l'interpella : « Tu ne vois donc pas, imbécile, que c'est le directeur de l'École française : crois-tu qu'il irait te tromper pour trois sous, lui qui a dépensé à Delphes trois millions ! » Or nous étions alors en deçà de 500.000 francs ; nous avions fait, on le voit, sur l'imagination populaire un assez joli placement. Croit-on qu'il soit indifférent pour un pays d'avoir cette réputation de largesse ; qu'on ne calcule point un peu sa puissance d'après ce signe, et que tenir, même dans la science, en archéologie, un rang élevé, et s'il se peut, le premier, cela soit en politique de nulle conséquence ? D'autres que nous en tout cas n'ont pas l'air de considérer que cet appoint soit une quantité tout à fait négligeable et rien ne prouve qu'ils aient tort.

Nos fondateurs avaient songé pour l'École, comme Legrand, notre premier précurseur, pour son Académie d'Athènes, à un rôle honorable autant que libéral ; ils la voulaient ouvrir aux étrangers et en faire, sous le patronage de la France, un institut international. A la prière de la Belgique, on avait admis dès 1847, par un traité en forme [1], deux jeunes philologues belges à partager avec les huit pensionnaires français les avantages de l'institution ; et le gouvernement se réservait d'étendre à d'autres nations, si elles en faisaient la demande, la jouissance du même privilège. Les pensionnaires étrangers devaient, suivant les propres paroles du Ministre, être « traités comme des Français [2] ». La France prenait les charges et gardait la propriété de l'immeuble, du matériel, de la bibliothèque, et se contentait d'une indemnité très modérée pour les frais d'entretien et de pension. Le projet ne fut pas exécuté et généralement j'ai pu constater dans mes conversations avec maint étranger, à qui j'en faisais part, un regret et un désir ; j'ai entendu dire que le Comité de patronage des étudiants étrangers s'était intéressé à une idée si conforme à son propre programme ; le bruit même a couru qu'une personne généreuse songeait à faire construire un bâtiment attenant aux nôtres, destiné à recevoir des pensionnaires étrangers, qui seraient à la fois chez nous et chez eux, rattachés à l'École et indépendants, unis et libres sous un commun patronage scientifique. Le rôle, s'il peut être

[1] Lettre de M. de Salvandy au ministre de France du 5 août 1847. *Arch. de l'École.*
[2] Lettre de M. de Salvandy au directeur de l'École, du 26 novembre 1847. *Arch. de l'École.*

joué, conviendrait à la doyenne des Écoles étrangères en Grèce : elle s'en pourrait honorer, ce semble, et en tirer aussi quelque avantage. Toutefois, il faut avouer que tout est à faire et qu'en cela aussi nous avons grand besoin d'être soutenus par l'opinion.

Le règlement de 1874, s'inspirant des mêmes traditions, chercha le caractère international dans une sorte d'organisation académique[1] ; aux liens d'une camaraderie effective il substitua ceux d'une sorte de confraternité honoraire, dans une large association scientifique. Mal définie, l'idée ne reçut jamais le plus petit commencement d'exécution. M. Dumont, qui avait l'instinct des solutions nettes, ouvrit, en 1876, avec quelque solennité, les séances d'un *Institut de Correspondance hellénique*, destiné, dans sa pensée, à grouper tous les archéologues de France, d'Occident et d'Orient. S'il eût pu y présider longtemps, nous aurions peut-être aujourd'hui, comme l'Allemagne, notre *Institut archéologique* : c'est un modèle, une puissance digne d'exciter l'émulation. Dirigé par le Comité central de Berlin, rayonnant sur l'Italie, la Grèce, l'Asie par ses succursales de Rome et d'Athènes et par les missions qu'il distribue, rattachant à lui, par des titres enviés, les archéologues professionnels et tous ceux qui rendent service à la science archéologique, c'est à la fois un centre unique d'informations et l'agent de progrès le plus admirable. La création de M. Dumont revit depuis 1891 ; elle a atteint sa vingtième année : il est temps de l'organiser.



STATUETTE DE BRONZE TROUVÉE A ACRÉPHIE.
Fouilles de M. Holleaux.

[1] Décret du 26 novembre 1874. *Arch. de l'École*. Cf. de Beauchamp, II, p. 213.

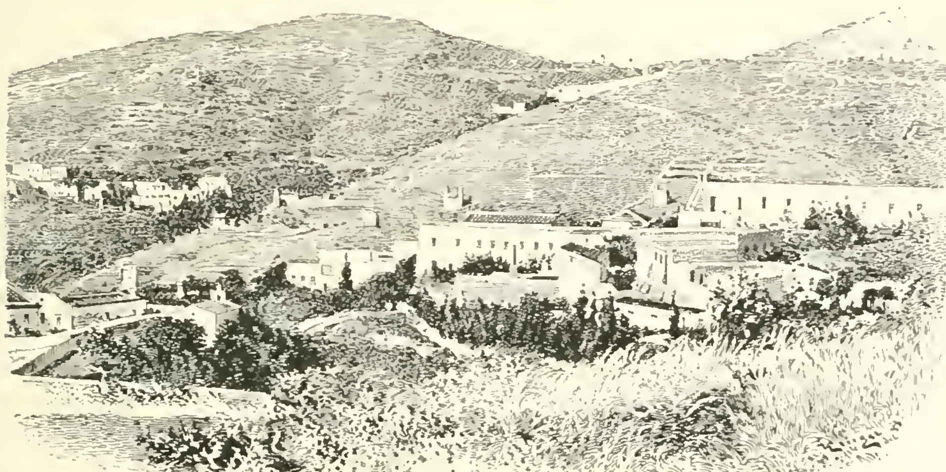
L'École ne s'est jamais enfermée dédaigneusement dans ses recherches et ses découvertes ; elle sait qu'elle en doit compte au public, qu'elle est l'intermédiaire naturelle de la science auprès de tous ceux qui en ont, parmi les maîtres, les élèves ou dans la société, la curiosité généreuse. Si les études classiques ont une vertu éducatrice, que l'on ne conteste guère, si l'on entend les conserver, il faut les fortifier, et cela ne peut être fait que par un renouvellement perpétuel, c'est-à-dire par la diffusion des données scientifiques. Nous devons les répandre en France par des conférences et des publications scolaires, par la parole et par l'image, comme font encore les Allemands de l'Institut, dans les cours de vacances et les classes du gymnase. Nous y contribuerons aussi efficacement en attirant vers la Grèce élèves, maîtres, amateurs, artistes et curieux, en nous y faisant leurs guides, leurs initiateurs affectueux et convaincus. Le *Sénégal* nous en amena deux cents l'an passé ; nous en attendions cette année six cents à nos fêtes cinquantenaires, si la guerre ne les eût arrêtés ; le mouvement est donné et continuera. L'École évitera ainsi l'esprit d'exclusion qui est le danger des corps fermés ; elle échappera aux jalousies qui répondent d'ordinaire à ces dédains et se fera populaire en se rendant utile. De ces voyages d'études on ne rapportera pas d'ailleurs que des souvenirs d'art et des notions archéologiques, mais aussi une connaissance plus exacte de l'étranger ; on laissera derrière soi, avec un peu d'argent, qui n'est en aucun pays mal venu, un souvenir affectueux de voyageurs français, affables, intelligents et distingués.

Ainsi, dans l'accomplissement de son rôle pédagogique, l'École trouvera la satisfaction de ses sentiments patriotiques. Tel est aussi le but des efforts qu'elle consacre à la diffusion de notre langue dans les pays orientaux. En cela, comme en tout, nous n'avons pas la prétention de créer, mais de continuer, en faisant aussi bien que nos devanciers, et mieux si nous en sommes capables. Nos règlements, la correspondance de Salvandy [1], Rouland, Duruy [2] et Ferry, les pouvoirs dont nous sommes investis nous tracent notre rôle :

[1] « Je compte aussi que vous allez annoncer, dans l'intérêt de toutes les écoles latines de l'Orient, la session ou les sessions de baccalauréat, que vous aurez à tenir » (Lettre du 21 juillet 1847. Addition autographe du ministre. *Arch. de l'École*).

[2] « Je désire que cette commission d'examen devienne pour toutes les écoles d'Orient, ainsi que pour les Français établis dans ces contrées, un centre d'examens sérieux, où les jeunes étudiants qui désirent plus tard suivre les cours des facultés de France, puissent conquérir le grade qui doit leur ouvrir l'entrée de nos écoles d'enseignement supérieur » (Lettre du 21 juin 1865. *Arch. de l'École*). Cf. une lettre de M. Segris, du 9 février 1870. Une lettre autographe de Rouland a été citée dans le premier article, page 17.

patronner, encourager, aider de nos conseils les établissements français d'éducation en Orient, les multiplier s'il se peut, appeler sur eux l'attention ou mieux les secours efficaces; attirer vers la France les étudiants étrangers, en mettant à leur portée nos examens; recruter une clientèle à nos Universités en conférant les grades qui en ouvrent l'accès. Nous sommes en possession de distribuer tous les diplômes, depuis le brevet simple jusqu'au grade de licencié[1], et cela de plein droit, sans appel, comme une Faculté de France. L'École n'a



Couvent de Tinos

point failli à cette tâche; il y faudrait seulement un peu plus de méthode, d'unité et de suite. Elle devrait être, suivant l'expression d'un ancien consul du Levant, comme un « rectorat extérieur de la Méditerranée orientale », surveillant, inspectant, dirigeant les maisons françaises d'éducation en Grèce, en Turquie, en Égypte. Elle connaîtrait les ressources, les besoins de chacune, et sa valeur; elle serait pour toutes l'intermédiaire renseignée et la patronne bienveillante auprès de l'administration ou de l'*Alliance française;* elle signalerait et les mérites et les nécessités, et les lacunes et les progrès; elle approprierait partout les programmes aux aptitudes et aux moyens des maîtres, au but et à la capacité des étudiants; elle coordonnerait les efforts dispersés et soutiendrait les bonnes volontés isolées. Il

[1] Lettre de V. Duruy du 15 sept. 1868. *Arch. de l'École.*

importe surtout qu'elle facilite les examens par des tournées périodiques, où elle remplirait à la fois les fonctions de juge pour les candidats, d'inspecteur pour les établissements scolaires.

Les commissions d'examen qui ont été organisées en plusieurs endroits, à Galata-Séraï, à Constantinople, à Alexandrie, à Beyrouth, n'ont pas donné des résultats tout à fait satisfaisants, du moins pour le baccalauréat ; les privilèges d'équivalence accordés à quelques établissements étrangers, sans enquête suffisante, refusés quelquefois dans les mêmes villes à des maisons françaises, qui pourraient le mériter davantage, nuisent à nos propres intérêts par la faiblesse des études que l'on récompense et la défaveur que subit un enseignement français non encouragé, et pourtant de tout point supérieur. Un jury offrant pleine garantie de compétence et d'impartialité, rendant des sentences définitives et immédiates, comme celui de l'École, rehausserait la valeur du diplôme, qui deviendrait vraiment l'égal des diplômes de France. Sa surveillance partout étendue permettrait de donner aux programmes l'unité et la variété nécessaires, d'établir un niveau égal dans des épreuves même diverses. Il ne faut que mettre l'École en rapport direct et régulier avec les établissements français, en contact périodique avec les candidats à Alexandrie, Beyrouth, Smyrne et Constantinople ; un peu d'argent y suffirait et il ne serait pas mal placé, s'il doit gagner à nos Facultés des étudiants, entretenir dans les pays d'Orient, avec des habitudes d'esprit, des goûts littéraires, des souvenirs de camaraderie, des sympathies solides pour la France ; s'il peut encourager et aider ceux qui travaillent pour notre langue, luttent pour notre influence et font de vrais miracles d'intelligence, de dévouement et d'abnégation [1]. Comme les produits de notre commerce, notre langue est un article d'exportation qu'il ne faut pas dédaigner, sous prétexte qu'il n'a qu'une valeur morale. C'est une politique à bien courte vue et beaucoup moins pratique qu'elle ne croit l'être, celle qui ne fait pas entrer en ligne de compte les coefficients moraux.

[1] Nous avons à Athènes, à Tinos, à Santorin, pour ne parler que de la Grèce, des établissements modèles ; ils abondent en Orient. Celui de Tinos, commencé par quatre religieuses ursulines, avec 600 francs pour toute mise de fonds, mériterait une histoire. Partout d'ailleurs la fondation apparaît presque comme un défi au bon sens et le succès ne s'explique que par un continuel sacrifice. Assez bien pourvus pour l'éducation des filles, nous manquons, du moins en Grèce, d'établissements pour les garçons : si nous ne nous hâtons, la place sera prise par l'Allemagne, active ici comme en tous lieux. Une école fondée au Pirée par les Oblats de Saint François est en progrès constant ; mais le lycée *Léonin de Saint Denys*, malgré une forte subvention et de belles promesses, n'a donné jusqu'ici que des mécomptes.

Par nos travaux d'archéologie, par cette pédagogie patriotique, nous servirons vraiment, selon les intentions de nos fondateurs, les intérêts dont nous avons la charge. Le rapport de 1854 louait chez nos anciens « la fermeté calme et intelligente, le vif sentiment de l'honneur de la France, la persévérance de leurs travaux et l'exact accomplissement de tous leurs devoirs[1] ». Celui de 1857[2] jugeait ainsi l'œuvre des dix premières années : « Toujours petite par le nombre



Albert Dumont

et par les ressources, elle (l'École) n'a pas cessé de grandir par les travaux, par les services, par la considération publique. Elle a prouvé ainsi, comme la Grèce elle-même et comme Athènes, sa patronne.... que les plus belles choses peuvent se faire avec les plus faibles moyens, et que la vraie grandeur des institutions, aussi bien que des hommes, est dans l'esprit qui les anime. »

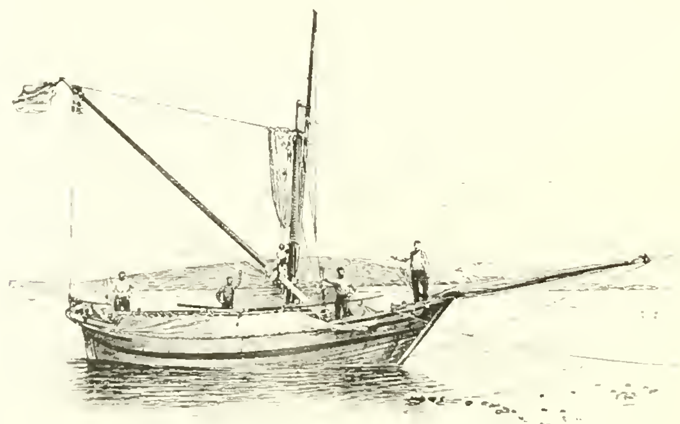
Gardons cet esprit, accroissons pourtant un peu nos moyens, s'il est possible, souvenons-nous toujours, comme le disait encore Guigniaut[3], que nous sommes « la garde avancée de l'esprit français et de la civilisation fran-

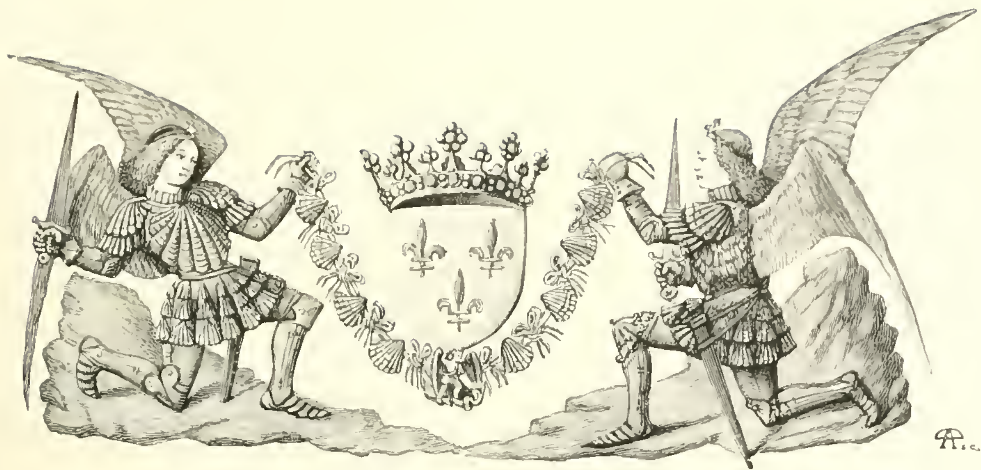
[1] *Arch. des miss. scientif.*, IV, p. 317.
[2] *C. R. de l'Académie des Inscript.*, I, p. 227.
[3] Rapport de 1858, *C. R. de l'Acad. des Inscript.*, II, p. 356.

çaise... à la porte de l'Orient » et, notre devoir rempli, nous nous préparerons à fêter notre centenaire, avec une aussi légitime fierté, un aussi solide appui de l'opinion que nous faisons aujourd'hui notre cinquantième anniversaire.

Il en restera, par la volonté du Ministre, grâce à l'art et à l'affection du grand médailleur Roty, un monument impérissable, une de ces œuvres exquises et pleines de pensée, profondément antiques et sincèrement modernes, qui feront l'admiration de la postérité comme elles font la joie de nos yeux. Une pioche à ses pieds, une statuette qui vient de sortir de terre à la main, un carton à côté d'elle, autour des croquis, des compas, une jeune fille est assise dans une tranchée ; au fond un paysage grec ; sur le revers, une silhouette de l'Acropole, une palme, une devise qui réunit les noms de la Science et de la France, deux dates, 1846-1897. Voilà l'image poétique de l'École, le résumé de son histoire, le symbole de son œuvre. Moins heureux que l'artiste, le savant ne travaille pas pour toujours, car la science change sans relâche ; la découverte d'aujourd'hui est dépassée par celle de demain, et sa seule récompense, en disparaissant, est d'avoir préparé la vérité qui l'efface. C'est un modeste, mais noble rôle, une joie calme, mais profonde, de collaborer à ce progrès incessant et indéfini ; l'École a connu la sévérité de l'un et la sérénité de l'autre, et toute son ambition est d'être jugée utile aussi longtemps qu'on trouvera belle la médaille de Roty.

Théophile HOMOLLE





JEAN FOUQUET[1]

II

Au retour du voyage d'Italie — dont nous ne connaissons malheureusement pas la durée, si nous en pouvons fixer approximativement l'époque entre la fin du pontificat d'Eugène IV et le début de celui de Nicolas V (de 1445 ou 1446 à 1450 environ) — Fouquet commence à sortir pour nous définitivement des limbes, du vague des conjectures qui entourent encore l'histoire de ses débuts. Si clairsemées qu'elles soient, quelques mentions de comptes permettent de saisir au moins tel ou tel point sûr, tel ou tel détail de sa vie ou de ses travaux. Des œuvres sont là, d'autre part, en assez grand nombre, quoique trop limité encore à notre gré, rattachées de proche en proche les unes aux autres, certifiées par des rapports et des analogies évidentes[2], pour éclairer ce que les textes ne diraient pas, les compléter et les faire vivre.

Portraitiste du roi de France et du pape, revenant de plus d'un pays dont on disait merveille, y ayant raffiné son style, perfectionné sa manière, rappor-

[1] Voir la *Revue* du 10 avril, p. 25.

[2] La preuve absolue n'existe, à vrai dire, que pour les onze miniatures des *Antiquités judaïques*, grâce à la note de Robertet précédemment citée — où on voudra bien rectifier, entre parenthèse, l'erreur qui nous a fait écrire douze au lieu de *onze*, et quinze en tout au lieu de *quatorze*. — Mais la critique même la plus intransigeante ne saurait douter de la légitimité des rapprochements faits par comparaison de manière. On a pu ainsi remonter des *Antiquités judaïques* aux *Heures d'Étienne Chevalier*, des *Heures* au diptyque de Melun, comme aux autres manuscrits et portraits.

tant le nouveau goût, la nouvelle mode qui allait prendre et que, dans l'ingénuité de son admiration, il contribua fortement à lancer, Fouquet ne dut pas manquer de clients ni de commandes. Tours, sa ville natale, où il paraît s'être établi de bonne heure et marié, l'employa évidemment plus d'une fois à peindre un pennon, une bannière, un décor de fête, à dresser le plan et l'ordonnance d'un mystère ou d'une solennité publique. Nous en avons des preuves d'archives. Il y devint sans doute peu à peu l'homme indispensable, le peintre attitré qu'on consulte et auquel on a recours en toute occasion, pour ce qui concerne son métier. Les riches bourgeois, les notables du lieu, les doyens ou chanoines, qui le virent souvent ainsi comparaître devant eux dans le conseil de la cité, et dont quelques-uns le connaissaient peut-être d'enfance, ne durent pas laisser non plus son talent sans emploi, quoique les comptes à cet égard soient presque muets. On sent trop profondément enracinées dans le milieu tourangeau certaines de ses inventions, de ses trouvailles, pour qu'elles n'y aient pas été propagées, en même temps que par l'école et l'atelier qu'il forma, par des œuvres de sa main existantes à Tours même et qu'on a tout lieu de supposer nombreuses. Mais c'est pour la cour surtout qu'il travailla : soit pour les souverains eux-mêmes, soit pour leur entourage immédiat, hauts dignitaires ou grands seigneurs, princes de sang royal, anoblis de date récente ou simples roturiers, que leurs fonctions ou une faveur particulière appelaient constamment près du roi. On croit qu'il ne fut peintre en titre que sous Louis XI. En tout cas, dès le règne de Charles VII, — le portrait seul du roi nous le prouverait — il avait déjà une certaine situation à la cour; il était en passe de s'y faire des protecteurs et des amis. Les voyages faits de-ci de-là en terre française, dont on peut suivre la trace dans ses œuvres, à Vendôme par exemple pour le procès du duc d'Alençon, à Paris surtout où il paraît avoir séjourné à fréquentes reprises, sont peut-être la suite de fonctions officielles, de services commandés par le souverain. Belles dames et grands de la terre passèrent et repassèrent souvent sous ses yeux. Plus d'un dont on ignorera toujours le nom s'engoua sans doute, se prit de passion pour l'humble et ingénieux artiste, et le fit travailler à l'exemple du maître. Qui saura jamais le compte des œuvres perdues ! Dans l'intervalle de ses déplacements, Fouquet revenait, d'ailleurs, toujours à Tours, comme au centre de ses travaux et de ses plus chères affections. Il y retrouvait femme et enfants, amis et camarades. C'est là qu'il exécuta, à

n'en pas douter, pour ses nobles clients, la plupart des fines merveilles qui ont sauvé son nom de l'oubli.

Un de ses plus fidèles et dévoués patrons, dont la mémoire est indissolu-



TOMBE D'ETIENNE CHEVALIER ET DE SA FEMME
(Autrefois à l'église Notre-Dame de Melun. D'après GAIGNIÈRES.)

blement unie à la sienne, qui a beaucoup fait pour lui et, grâce à lui aussi, a survécu peut-être plus sûrement que par toutes les dignités et les honneurs accumulés en une longue carrière, c'est le célèbre trésorier de France, maître Etienne Chevalier. Issu d'une famille de Melun rattachée de longue date

au service des rois. — Pierre Chevalier, son grand-père, étant mentionné, en 1373, comme valet de chambre de Charles V, et Jean, son père, en 1423, comme secrétaire de Charles VII — il continue la tradition, mais en s'élevant toujours plus haut dans l'estime et la faveur royales. D'abord secrétaire du roi, sans doute en survivance de son père, et envoyé comme tel ambassadeur en Angleterre (1445), puis maître des comptes (1449), enfin contrôleur de la recette générale des finances et trésorier de France (1451), ayant partagé les bons comme les mauvais jours, il paraît avoir eu toute la confiance, toute l'amitié de Charles VII, dont il fut exécuteur testamentaire en 1461, comme il l'avait été d'Agnès Sorel, quelque dix ans avant, avec Jacques Cœur et Robert Poitevin, « physicien » du roi. Ce n'était pas un homme médiocre que ce financier, réputé probe, honnête et droit autant qu'habile en affaires, devenu une manière de gentilhomme, seigneur d'Eprunes, de Grigny, de Vignau, de Plessis-le-Comte et autres lieux, en même temps qu'un des premiers dignitaires du royaume, et qui sut entrer si avant dans l'intimité de la personne royale. Même sous Louis XI, il resta bien en cour et garda toutes ses charges. Le nouveau souverain ne dédaigna pas, le jour du sacre de l'évêque d'Evreux Jean La Balue (dimanche 4 août 1465), de souper à Paris dans l'hôtel que venait de se faire construire le vieux trésorier, avec grand luxe et raffinement d'art, rue de la Verrerie, sur la paroisse Saint-Merry; et quand, en 1467, par une prudence légitime de bon père de famille, Etienne Chevalier voulut assurer à son unique fils, Jacques, qui avait alors près de vingt ans, la survivance de son office de maître des comptes, la chose alla toute seule « en faveur des grands, continuels, loyaux et recommandables services rendus par lui, dès sa jeunesse, comme dit l'acte même, à Charles VII, père du présent roi ». Quatre ans avant sa mort, en 1470, une solennelle ambassade à Rome, vers le pape Paul II, couronnait enfin cette existence bien remplie.

Tel fut le client riche, habitué aux splendeurs des cours, désireux de se poser en protecteur des arts, les aimant d'ailleurs passionnément, en connaisseur au goût difficile, que Fouquet eut plusieurs fois à satisfaire. Il prodigua pour lui sans compter toutes les ingéniosités de son invention et toutes les adresses de sa main. On ne saurait dire exactement quand leurs relations commencèrent. Il est probable qu'à la cour même, dans l'entourage de Charles VII et d'Agnès Sorel, qui, née à quelques lieues de Tours, avait pu se

montrer favorable au peintre tourangeau, Chevalier avait connu Fouquet. En homme madré, ayant de l'œil, du jugement et du flair, il se l'appropria dès qu'il put, et, après le voyage d'Italie, le confisqua presque pour un temps à son profit. Ce furent commandes sur commandes, se succédant, se juxtaposant même, sans qu'on puisse, d'ailleurs, en établir sûrement l'ordre ni la date.

Étienne Chevalier, suivant les habitudes d'un temps où la vanité des riches s'épuisa volontiers en fondations pieuses, ne manquait pas de donner largement aux églises pour lesquelles il avait un culte ou des obligations particulières. En sa chapelle de Saint-Merry, à Paris, il fit placer un grand vitrail avec cinq écus à ses armes. A Melun surtout, berceau de sa famille, où il était peut-être né lui-même, et où son oncle Étienne, un ecclésiastique, avait été maître et administrateur de la maladrerie, il fut parmi les grands bienfaiteurs de l'église Notre-Dame. C'était le lieu choisi pour sa sépulture, et, comme toujours en pareil cas, les dons y affluèrent[1]. Il y fonda une messe perpétuelle et journalière, qui se disait pour lui et sa famille à l'autel des morts, derrière le chœur ; et en face, dans le chœur même, derrière le maître-autel probablement, était une tombe plate de cuivre[2] où il était repré-



FRAGMENT DE L'ANCIEN CADRE DU DIPTYQUE DE MELUN

D'après la restitution d'Eugène Grésy.

[1] D'après le martyrologe de l'église, consulté par Sébastien Rouillart pour son *Histoire de Melun*, Chevalier avait offert « une image d'argent doré de Nostre Dame, avec plusieurs joyaux, de belles chappes de soye et beaucoup d'autres ornemens ». Il fit faire aussi les orgues. Cf. Denis Godefroy, *Histoire de Charles VII*, p. 885 ; Paris, 1661, in-fol.

[2] Gaignières l'a reproduite (Bibl. nat., Estampes, Pe 11 a, fol. 41), mais en se trompant dans son inscription sur la matière, qu'il dit être de la pierre. Ailleurs, les figures de ce tombeau sont dites par lui *gravées* (*Ibid.*, Oa 15, fol. 15 et 16). Le témoignage de Godefroy (*loc. cit.*), qui a vu l'œuvre en place, est décisif à cet égard.

senté à côté de sa femme, Catherine Budé, ayant leurs enfants à leurs pieds, le fils sous le mari, trois filles sous la femme. C'est évidemment peu après la mort de Catherine, enlevée de bonne heure et assez jeune, après sept ou huit ans de mariage, le 24 août 1452, que fut commandé et mis en place ce tombeau. Près de là [1] fut accroché postérieurement, en mémoire spéciale d'Étienne et comme marque de sa dévotion à la Vierge, patronne même de l'église, le fameux diptyque peint par Fouquet. Il n'y a nulle raison de croire, comme on l'a tant répété, qu'il y ait eu connexion de commande. Au contraire, Chevalier était probablement veuf depuis des années déjà et avait dépassé fortement la quarantaine — on était entre 1455 et 1460 peut-être — quand, ayant sous la main un excellent peintre, il éprouva le désir de figurer en parfaite effigie, au lieu solennel de sa sépulture, présenté et recommandé d'avance par son patron à la Reine du ciel pour l'heure de son trépas [2].

Le chef-d'œuvre de Fouquet — car c'en est un — resta longtemps à la place pour laquelle il avait été fait. Henri IV l'admira fort, nous dit-on, et voulut en donner 10 000 livres. Le vieil historien Godefroy, au XVIIe siècle, l'a consciencieusement décrit. Au XVIIIe, la tradition se perdit. Les tableaux étaient probablement déjà séparés et n'avaient plus leur bordure primitive: ils étaient couverts chacun d'un rideau. On ne sait plus alors qui étaient les personnages représentés. Les gens du lieu appelaient la Vierge « la Reine Blanche », à cause de la blancheur pâle des chairs si particulièrement saisissante encore aujourd'hui. L'abbé Bertin qui nous l'apprend, voyageant par

[1] Lorsque la vit Godefroy au moins (*loc. cit.* — et il est peu probable qu'elle ait subi jusque-là de déplacement sensible — l'œuvre était « *derrière le chœur, à coste de la sacristie, et à une moyenne hauteur de la muraille* ». Une description un peu postérieure (fin du XVIIe siècle), précisant davantage ou indiquant un changement fait dans l'intervalle, dit « *au-dessus de la porte de la sacristie* » Bibl. nat., Manuscrits, *Recueil d'épitaphes provenant du fonds du Saint-Esprit*, au mot *Sorel*).

[2] Influencé évidemment par la connexion tout à fait gratuite établie entre la mort de Catherine et la commande faite à Fouquet, on a été jusqu'à supposer, en ces dernières années, qu'à l'œuvre traditionnellement connue comme diptyque pouvait manquer un volet, représentant la femme en regard du mari (*Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1890, 3e pér., t. IV, p. 279). En dehors même de la disposition de la Vierge et surtout de l'enfant, qui ne semble guère appuyer cette conjecture, la description précise et détaillée de Godefroy prouve qu'au XVIIe siècle l'œuvre n'avait pas bougé de son vieux cadre, assez riche cependant pour tenter les voleurs. Elle était donc, en son intégrité absolue, déjà telle que nous la connaissons. Remarquons, d'ailleurs, que dans la miniature du début des *Heures*, si particulièrement voisine du diptyque contesté, Chevalier figure également seul et sans sa femme en présence de la Vierge. Dans le cadre même décrit par Godefroy, comme dans ce qui nous reste des *Heures*, où le chiffre et le nom d'Étienne reviennent si abondamment, on chercherait en vain aussi la moindre allusion au nom de la femme disparue. Il n'y a pas lieu de supposer, pour cela, que Chevalier et sa femme fissent de leur vivant mauvais ménage, mais seulement que, lorsque ces œuvres s'exécutèrent, il était veuf depuis beaucoup plus longtemps qu'on ne l'a cru et dit.

là en 1717, suppose, quant à lui, que c'est la femme du seigneur représenté dans l'autre tableau, et dont la tombe plate de cuivre (c'est celle d'Étienne Chevalier) est « au-dessous le long du mur ». En 1775, l'œuvre entière, ou la Vierge au moins — une précieuse note inscrite au dos du panneau en témoigne — avait quitté l'église. Quel fut le sort de l'un et l'autre tableau depuis ? On



SAINT MARTIN, par JEAN FOUQUET

Feuillet du livre d'heures d'Étienne CHEVALIER (Musée du Louvre)

l'ignore. La Vierge est entrée avec la collection Van Ertborn au musée d'Anvers. Le portrait de Chevalier, découvert et acquis à Munich, au début du siècle, par un membre de la famille Brentano, après avoir été longtemps l'honneur de la collection Brentano-Laroche, à Francfort, a été acheté l'an dernier par le musée de Berlin.

La double œuvre est trop connue, a été trop souvent décrite et commentée

pour qu'il soit utile d'y insister longuement. L'excellente reproduction qui en a été donnée ici même suffirait, au besoin, pour nous en dispenser. Ce qu'il y faut noter, c'est l'étonnant mélange de parfums italiens et flamands qui s'y fondent et s'y combinent en une harmonie d'ensemble, en une exquise senteur de terroir, où un reste de gaucherie s'unit à la grâce, où la simplicité et la bonhomie survivent, en tout leur charme, à côté de la grandeur et du style déjà cherchés et presque conquis.

Quel progrès, quelle marche en avant, quel effort vers la solennité grave et la richesse du décor, si on compare au portrait de Charles VII l'œuvre nouvelle! La conception, l'idée même de la scène ne manquent pas d'audace : à droite, une vision du ciel entr'ouvert ; à gauche, brusquement juxtaposé, le donateur agenouillé, en prières, présenté par son patron saint Étienne, dans une magnifique chapelle ou dans le vestibule d'un palais. L'influence de l'Italie dans les accessoires et l'ornement, dans le cadre, se sent, se voit du premier coup d'œil. Le dallage de marbres colorés et surtout la paroi superbe de muraille du fond avec ses grands repos, ses pilastres de feuilles d'acanthe imbriquées alternant avec des plaques de marbre enchâssé veiné et sombre, que, par amour des difficultés, en virtuose soucieux de ses effets, Fouquet nous montre en perspective et de biais derrière le donateur[1], prouvent combien il a été touché par le type d'architecture classique inventé, propagé par un Brunellesco, dont il avait pu admirer sur place plus d'un modèle, et dont l'œuvre même de ses émules italiens commençait à se remplir. C'était une primeur pour la France encore gothique de 1460. Le siège de la Madone, quoique de forme traditionnelle, pourrait bien aussi, avec ses raffinements de goût un peu voyant, ses marbres bariolés, ses pierreries et ses perles, ses franges et ses galons d'or, ses boules de verre ou de métal où se reflète à la flamande une fenêtre à croisillon, avoir été inspiré par quelque siège italien, par quelque trône papal[2]. Les anges rouges et bleus un peu boursouflés et vides qui l'entourent — apport ancien d'Italie,

[1] On ne saurait dire toutefois que la tentative, osée pour le temps, soit pleinement réussie, les fonds avançant un peu et les figures y étant comme plaquées. Ce défaut se retrouve également dans le portrait de Jouvenel des Ursins. Fouquet y échappe presque complètement dans la miniature.

[2] Notons, au moins, la singulière ressemblance qu'offre ce siège en ses grandes lignes avec celui du pape, dans la célèbre fresque de Melozzo da Forli, au Vatican, qui est de très peu postérieure au voyage de Fouquet en Italie (1478), représentant le bibliothécaire Platina agenouillé devant Sixte IV.

comme nous l'avons vu, que Fouquet a pu retremper et rajeunir en son voyage — ne doivent être considérés que comme un fond d'hiératisme, un cadre d'irréalité céleste autour de la Madone. Fouquet est toujours plus ou moins gêné en plein ciel : il n'y a pas la libre fantaisie, l'inépuisable élan mystique des Italiens ; il se contente volontiers de formules toutes faites et indéfiniment répétées. C'est bien un homme de notre race, un être de bon sens et de raison, qui a besoin, pour rêver, de se tenir près du sol, qui ne vivifie ses figures sacrées qu'en les humanisant, qui atteint à toute sa supériorité dans le portrait. Le *Saint Etienne*, qui en est un visiblement, est encore tout baigné d'italianisme. C'est la figure la plus stylisée de l'œuvre. La pose, le geste, le port de tête surtout, en son onction sacerdotale et sa douceur légèrement apprêtée, y mettent comme un reflet de l'art d'Angelico, que Fouquet — les *Heures* en témoigneront à leur tour — a dû beaucoup connaître et aimer[1].

Mais combien français, en revanche, sont le donateur et la Vierge tenant sur les genoux son enfant ! Le portrait de Chevalier est une merveille de physionomie fine et de souple largeur, où tout est dit sans insistance, indiqué sans dureté, fermement écrit sans la minutie un peu sèche qu'y aurait mise une main flamande. Même un Van Eyck, à côté, manquerait de je ne sais quel esprit et quelle grâce, quelle sensibilité vive et légère propre à notre pays. L'homme avisé, le diplomate intelligent, le politique adroit est ici fixé dans toute la loyale franchise de son visage et l'honnêteté de son caractère. Pour la Vierge et l'enfant, Fouquet ne s'est pas élevé très haut dans l'idéal : on le lui a souvent reproché. Il est trop de son temps, trop pénétré lui-même d'amour de la vérité, pour ne pas les avoir désirés avant tout réels et vivants. C'est un petit Français de Touraine, rigoureusement observé sur nature en sa nudité, aux yeux un peu figés par la pose, mais non sans finesse, dont il a fait son Enfant-Dieu. La Mère elle-même est une Tourangelle aux joues

[1] Il est bon de remarquer, en admettant même que Fouquet, soit à l'aller, soit au retour, ne se soit pas arrêté à Florence et n'y ait pas vu le couvent de Saint-Marc, — ce qui nous paraît invraisemblable — qu'à Rome même, il a pu rencontrer Fra Angelico, qui, à partir de 1445, attiré par Eugène IV, retenu par son successeur Nicolas V, travaillant presque exclusivement pour la papauté, y fit de longs et fréquents séjours, et devait en 1455 y mourir. De la chapelle du Saint-Sacrement, au Vatican, terminée vers 1449, et aujourd'hui détruite, il dut garder vive impression. Qui sait même s'il ne vit pas commencer l'oratoire de Nicolas V, où, dans la *Vie de saint Etienne* et *de saint Laurent*, le pieux dominicain allait se montrer, comme lui, adepte si résolu du naturalisme et de la renaissance antique ? Plus d'un détail, qu'on en dirait recueilli, le ferait croire. C'est sur le chantier même, devant les échafaudages, qu'ils ont pu se lier.

pleines, au haut front bombé, d'un type qui revient abondamment dans son œuvre et qui, jusqu'à François I[er] au moins, sera par excellence le type français.

Une tradition ancienne veut qu'il s'agisse d'Agnès Sorel, dont nous aurions ainsi le portrait véridique et dès le XVI[e] siècle fréquemment copié comme tel. Il est certain que — sans avoir à supposer entre eux, comme on l'a fait, le moindre ridicule roman d'amour — Chevalier put garder un culte pour celle qui avait été sa protectrice et son amie, dont il pleura la mort soudaine, dont il avait surveillé les obsèques, ordonné de la part du roi la sépulture et réparti les libéralités posthumes, entre autres à l'église Saint-Aspaïs de Melun. Il n'y aurait rien d'invraisemblable à ce qu'il ait désiré lui rendre ce suprême hommage, et se recommander aux prières de la morte ressuscitée, béatifiée en effigie, comme il avait été protégé par la vivante. Fouquet, qui avait pu connaître Agnès Sorel à la cour et faire son portrait, n'eut qu'à consulter peut-être pour cela une œuvre ancienne. L'image de celle qu'on appela, de son temps même, *la belle Agnès*, « simple et douce colombe, plus blanche que les cygnes, » comme dit une de ses épitaphes, flottait, d'ailleurs, dans l'imagination des contemporains, de tous ceux qui l'approchèrent, comme un idéal de grâce, de charme et d'élégance. Quoi de plus naturel que Fouquet, revenant d'Italie, où tant de fois les beautés célèbres allaient reparaître en Vierges ou en saintes sous la main des peintres jusqu'à scandaliser Savonarole, ait songé de lui-même à faire de sa Vierge une grande dame ou se soit prêté volontiers à la fiction ? Le costume en sa mode textuelle d'époque, le manteau d'hermine[1], le décolletage encore exagéré par un des seins mis à nu pour allaiter l'enfant[2], et surtout certains traits nettement individuels, comme la bouche un peu tordue, les yeux bridés, qu'on retrouve en de précieux portraits au crayon d'Agnès conservés à la Bibliothèque nationale et, si remaniée qu'elle ait pu être, dans la figure même de son tombeau à Notre-Dame de Loches, appuient singulièrement la conjecture.

Ce qui unissait à l'origine cette Vierge fière et douce au donateur qui la

[1] Agnès Sorel, qualifiée de *duchesse* en deux épitaphes, avait droit de porter l'hermine, et figurait ainsi en corsage d'hermine, aussi bien sur son tombeau que sur un ex-voto de cuivre, placé également dans l'église Notre-Dame de Loches. Cf. Gaignières (Estampes, Pe 2, fol. 70-73).

[2] Ce fut une des modes lancées par Agnès, qui avait sans doute les épaules et la gorge belles. Nous le savons par le témoignage de Chastelain, d'ailleurs peu bienveillant comme serviteur des ducs de Bourgogne : « Elle portoit queues un tiers plus longues qu'oncques princesse de ce royaulme, *et descouvroit les espaules et le seing devant jusques aux tettins.* »

prie; ce qui rapprochait les tons, plus clairs à droite, plus montés à gauche, et donnait à l'œuvre son harmonie, c'était un merveilleux cadre trop oublié aujourd'hui. Le passage de Godefroy qui s'y rapporte est à relire en entier : car on en peut tirer plus d'une conséquence imprévue[1]. D'abord il n'y a pas à douter que Fouquet lui-même n'ait dirigé l'exécution de cette rare et précieuse bordure intérieure, qui, en même temps qu'un joyau de prix, était une œuvre d'art étroitement associée à la peinture et destinée à l'accompagner, quand on ouvrait le diptyque, d'une sorte de resplendissement de velours, de perles et d'or. On y sent dans l'invention toute l'ingéniosité raffinée de son goût, toutes les habitudes mêmes de sa main. Ces lacs d'amour ici formés de broderie d'or et d'argent, dans les boucles desquels étaient suspendus — à droite et à gauche évidemment — de grands E couverts de perles fines, se retrouvent presque à chaque page des *Heures* mêmes d'Étienne Chevalier, dans les écus, le pavement, le ciel ou la couverture d'un lit, le bandeau d'une cheminée, les cartouches mortuaires, le pennon d'un sonneur de trompette ou le harnachement d'un cheval, partout où pouvait se cacher, s'étaler plutôt le chiffre du possesseur[2]. Les médaillons qui alternaient avec ces lacs d'amour sont encore plus curieux et dignes de remarque. Si on lit



SAINTE MARGUERITE, par JEAN FOUQUET

Feuillet du livre d'heures d'Étienne CHEVALIER (Musée du Louvre).

[1] « Les bordures des dits Tableaux, dit-il (*loc. cit.*, p. 885), sont couvertes *en dedans* de velours bleu, orné et enrichy tout autour de quantite de *grands lacs d'amour*, à l'antique, separez d'une esgale distance l'un de l'autre; et tissus d'une petite broderie d'or et d'argent; *dans chaque coste desquels lacs est un grand E* (Estienne), aussi à l'antique, tout couvert de petites perles fines; et entre ces lacs d'amour sont des ***Médailles** d'argent doré de moyenne grandeur*, representans quelque histoire saincte, *dont les Personnages sont peints admirablement bien.* »

[2] Ce chiffre a été généralement mal lu. Il n'y a pas de doute à avoir : ce sont deux *e*, et non un *e* et un *c* qu'il y faut voir.

bien le passage de Godefroy, et surtout qu'on en rapproche une phrase d'une description postérieure, mentionnée par nous ci-dessus, « *la bordure est d'émaille,* » on ne saurait douter qu'il ne s'agisse d'émaux peints en camaïeu d'or, absolument comme dans le portrait même de Fouquet que nous reproduisions récemment. L'artiste paraît avoir eu pour le camaïeu d'or une affection toute particulière. C'est une des formules qu'il propagea. Il le fait intervenir à tout propos dans les *Heures*, pour les tranches d'un terrain, un cuveau, un balai, un accessoire quelconque, la loque même d'un pauvre ou la peau velue d'un homme sauvage, et presque sans exception pour toutes ses figures d'arrière-plan. Des bas-reliefs, des médaillons enchâssés dans l'architecture sont ainsi plusieurs fois figurés. Il demande même uniquement à l'or les lumières des vêtements. L'habitude pourrait bien lui en être venue de l'émail peint, alors pratiqué en Italie seulement par quelques chercheurs isolés, entre autres par son ami Filarète, et dont il paraît s'être épris en esprit curieux de toute nouveauté. Les rares spécimens de l'émaillerie italienne du temps qui nous sont parvenus montrent des procédés tout semblables ; et c'est évidemment en miniaturiste, comme dans son portrait, qu'il dut peindre — en des médaillons de même forme que ceux qu'on voit dans les *Heures* sous le *Martyre de sainte Catherine* ou l'*Intronisation de saint Nicolas* — pour dignement encadrer son chef-d'œuvre, des scènes empruntées probablement à la *Vie du Christ et de la Vierge*, aux *Joies et Douleurs de Marie*. On ne saurait assez déplorer la perte, sans doute absolue et définitive, même de tout débris de cet ensemble. Nous ne voudrions rien exagérer, ni faire de Fouquet un émailleur de profession. Mais il est certain que sa part d'action personnelle, peut-être même d'influence, pourrait être plus grande qu'on ne l'a faite jusqu'ici, dans l'histoire des origines et des premiers tâtonnements de l'émail peint français[1].

Etienne Chevalier n'était pas seulement soigneux de sa sépulture, dési-

[1] Nous sommes heureux de nous rencontrer avec M. Max-J. Friedlænder, qui, dans un excellent article du *Jahrbuch de Berlin* (1896, 3e fascicule), a émis sur ce point une opinion toute semblable à la nôtre. Le marquis de Laborde, dans sa *Renaissance des Arts à la cour de France* (Additions au tome Ier, p. 708), interprétait le passage de Godefroy tout différemment. MM. Courajod (*Gazette archéologique*, 1885, p. 382 sq.) et E. Molinier (*L'émaillerie*; Paris, Hachette, 1891, in-16) ne semblent pas l'avoir connu ou remarqué, et n'en ont rien tiré dans leurs savantes études sur Fouquet émailleur. Seul, M. Eugène Grésy a tenté en 1845 une restitution par à peu près de ce merveilleux cadre. C'est à ce titre que nous reproduisons la gravure, d'ailleurs assez médiocre, mais extrêmement rare, qui accompagne ses *Recherches sur les sépultures récemment découvertes en l'église Notre-Dame de Melun*.

reux de laisser dans l'église qui abriterait ses restes trace de son passage et d'y jouir, de son vivant même, d'un renom de pieuse munificence. Des pensées de vanité plus profane encore et mondaine, des besoins de luxe avaient dû le prendre, à mesure que son rôle et son importance croissaient. Il aimait surtout les beaux livres, les manuscrits richement enluminés, et, son peintre s'y trouvant expert, il l'employa plusieurs fois. Deux des œuvres qu'il lui fit faire sont arrivées jusqu'à nous, l'une fragmentairement, l'autre en entier. Peut-être lui en avait-il également commandé d'autres. C'est sous un nouvel aspect que Fouquet se montre en ces peintures mignonnes, et pourtant si grandes d'esprit ou de faire. On a trop voulu ne voir qu'elles dans son œuvre et le réduire au rôle d'humble miniaturiste. Il le fut, certes, excellemment, mais en débordant le genre, l'élargissant, le transformant, y portant toutes les préoccupations et toutes les ambitions de l'art plus vaste qu'il pratiquait. C'est là ce qui fait sa force et l'importance de sa révolution. S'il eut des initiateurs, il les fit oublier, en développant et faisant fructifier les germes semés, en poussant plus loin qu'eux le filon découvert. Il domine et règne sans conteste en France sur toute une époque de la miniature rajeunie et nettement entrée dans les voies modernes.

Que ne donnerait-on pas pour avoir encore en son intégrité — comme tant d'autres, qui ne le valent pas, — pour pouvoir feuilleter et parcourir page à page, sans en perdre aucune des inventions charmantes, l'admirable livre d'heures qu'Étienne Chevalier semble avoir demandé d'abord à Fouquet, et qui lui a assuré surtout, près de la postérité, son renom d'homme de goût et d'amateur délicat ! Vers quelle époque exactement se fit et s'exécuta la commande ? On ne saurait le dire. Il est probable que, lorsque se peignit le diptyque de Melun, l'œuvre était déjà sur le chantier. On les sent toutes deux contemporaines[1]. Après la mort d'Étienne Chevalier, en 1474, le manuscrit dut être gardé dans la famille, et sans doute par son fils, avec le reste de ses livres, comme un joyau et une précieuse relique. Au début du XVII[e] siècle, un de ses arrière-descendants, Nicolas Chevalier, baron de Crissé, possédait

[1] La différence d'âge que Vallet de Viriville a prétendu découvrir, entre le portrait de Chevalier au début des *Heures* et celui du diptyque, et qui lui faisait croire les *Heures* d'une dizaine d'années postérieures, nous paraît bien incertaine et fugitive. Dans la *Mise au tombeau*, où son image reparaît, il paraît, en revanche, presque plus jeune que dans le tableau. Il est probable que c'est pour ce dernier seul qu'il posa. De légères différences d'une œuvre à l'autre s'expliquent facilement par le changement de procédé.

encore, considérablement enrichie et accrue, la bibliothèque de l'ancien Trésorier de France. A sa mort, en 1630, il la léguait à un de ses neveux, avec recommandation toute spéciale de « la conserver et augmenter en faveur des gens doctes ». Nous en avons, depuis, perdu la trace. Le livre paraît avoir été encore intact, quand Gaignières, vers la fin du siècle, en tirait et faisait copier, pour ses séries de figures historiques, les portraits de Charles VII et d'Étienne Chevalier[1]. Mais on ne sait en quelles mains il se trouvait alors : on a dit, sans preuve, qu'il lui appartenait. Selon toutes vraisemblances, c'est au cours du XVIIIe siècle qu'un barbare le dépeça, et, pour transformer plus complètement les miniatures détachées en tableaux, dissimula après la lettre initiale les premières lignes du texte, partout où elles auraient risqué de couper le milieu des scènes, soit en collant par-dessus des fragments d'ornements pris à d'anciens manuscrits, soit même, plus sottement, en y faisant peindre des fleurs, des palmes, des emblèmes dévots au goût du temps[2]. Par un rare bonheur, après des péripéties et des aventures qu'on ignore, quarante des feuillets, miraculeusement sauvés et réunis, sont arrivés aux mains de M. Georges Brentano-Laroche qui, vers 1805, avant d'avoir le volet gauche du diptyque — c'est même ce qui le fit plus tard remarquer et acheter — les trouva à Bâle chez un marchand. Ce fut longtemps la grande curiosité de Francfort. Monseigneur le duc d'Aumale acheta, comme on sait, en 1891, cet ensemble inappréciable, pour le restituer à la France et le mettre en place d'honneur parmi les trésors de Chantilly. Quatre feuillets s'en étaient détachés, qui ont eu des fortunes diverses. L'un, que nous reproduisions récemment, représentant les Trois Maries, très justement reconnu et signalé par M. Duplessis, a été acquis, en 1881, par le duc de la Trémoille, pour la Bibliothèque nationale[3]. Des trois autres qui accompagnent cet article — où sera ainsi restitué tout ce qui manque à Chantilly et que M. Gruyer a

[1] La façon dont il en parle, au moins, semblerait le prouver. Dans l'inscription mise au-dessous des reproductions gouachées et soignées — bien qu'un peu arrangées — qu'il en donne, il les dit copiées « sur une miniature » ou « sur un portrait en miniature *dans une paire d'heures* faite pour Estienne Chevalier » (Bibl. nat., Estampes, Oa 14, fol. 4 et Oa 15, fol. 15).

[2] L'opinion ancienne, voulant qu'à cette place fussent autrefois des armoiries de famille que, par pudeur, avant de vendre le manuscrit, on aurait cachées, est un pur roman qui n'a aucune raison d'être.

[3] Outre son mérite propre, cette miniature offre le rare intérêt d'être la seule qui, non collée et mise dans un cadre à claire-voie, permette de se rendre compte — au moins pour la suite des images relatives aux saints — de la disposition même du texte des *Heures* et de la bande d'ornements, avec l'éternel chiffre de Chevalier, qui le bordait.

négligé malheureusement, à cause de cela, en son récent ouvrage — deux sont au Louvre : le *Saint Martin*, acquis en 1889 et provenant de la collection Feuillet de Conches ; la *Sainte Marguerite*, longtemps regardée comme une *Sainte Geneviève*, miniature tronquée dépendant de la collection Sauvageot, que M. Durrieu, avec grande clairvoyance, a identifiée il y a quelques



Le roi David, par Jean Fouquet

Feuillet du livre d'heures d'Étienne Chevalier. British Museum

années et rattachée aux *Heures* de Chevalier. Un dernier feuillet, resté sinon inconnu, du moins jusqu'alors inédit, et dont nous sommes heureux de pouvoir donner la primeur aux lecteurs de cette Revue, grâce à l'obligeante autorisation et entremise de M. Sidney Colvin, a été acquis, en 1886, par le British Museum, à la vente Baillie-Hamilton, après avoir fait partie de la collection du marquis de Breadalbane et antérieurement de celle du poète

Rogers[1]. Il en est peut-être encore qui circulent par le monde. C'est un espoir dont on peut, au moins, se leurrer.

Nous ne saurions avoir la prétention de détailler et d'épuiser toutes les beautés de ce livre, dont les feuilles ont été ainsi jetées au vent. Bien des pages lui ont été consacrées, ou plutôt des volumes, dont on consultera toujours les images ou le texte avec fruit pour l'étude attentive et serrée du détail. Ce que nous en voudrions dégager, ce sont les grandes lignes, les traits essentiels, ce qui fit par excellence l'originalité de Fouquet et lui donna prise sur ses contemporains. Sa marque propre, son estampille, peuvent ne pas être inutiles à fixer.

[1] Le marquis de Laborde (*loc. cit.*, p. 695) est le seul, à notre connaissance, après Waagen et Passavant, qui ait parlé de cette miniature *de visu* et l'ait sommairement décrite, alors qu'elle était dans la collection Rogers, mais sans en déterminer plus qu'eux le sujet. Elle porte traditionnellement à Londres le titre de *Vision de saint Louis*, qui est évidemment erroné. Elle doit représenter le roi David, la première ligne du texte — il ne faut tenir nul compte du *Ne reminiscaris*, qui est une addition moderne — étant justement le début d'un psaume de David, où il est parlé plusieurs fois des péchés et de la mort. Cela explique la vue de l'enfer et des cadavres du premier plan. David est censé arrêté à la tête de son armée, descendu de cheval, pour chanter sur ces graves sujets un psaume à l'Éternel. La miniature devait figurer ainsi au début des Psaumes de la Pénitence. Nous avons fait, sur cette composition originale et si négligée jusqu'ici, une communication à la *Société nationale des antiquaires de France* (séance du 30 juin 1897).

(*A suivre.*)

PAUL LEPRIEUR





L'ART FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE

ET

L'ENSEIGNEMENT ACADÉMIQUE

Le XVIIIe siècle est français par excellence. A aucune époque, peut-être même pas pendant la période gothique, nos artistes n'ont exercé un empire aussi absolu sur le reste de l'Europe. Leur alliance avec la philosophie et la littérature, la solution des dernières difficultés techniques, le goût — et hélas! aussi la facilité, on serait tenté de dire la frivolité, — voilà ce qui a assuré la suprématie aux peintures de Watteau, de Boucher, de Lancret, de La Tour, aux sculptures de Pigalle, de Bouchardon, de Clodion et de Houdon, au théâtre de Bordeaux de l'architecte Louis, au Garde-Meuble de l'architecte Gabriel. L'esprit français s'est incarné dans ces pages spirituelles et brillantes, comme il ne s'était que rarement manifesté dans des œuvres d'art, tandis que, par un privilège non moins enviable, notre philosophie et notre littérature, portées à leur maximum d'éclat par Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, faisaient loi dans l'univers entier. Quelle ère glorieuse dans les annales de notre École, que celle où, périodiquement, aux séances du mois de janvier, l'Académie royale de Peinture et de Sculpture recevait, des quatre coins de

l'Europe, les félicitations et les souhaits de ceux de ses membres qui étaient occupés à des cours étrangères! Tantôt c'étaient Louis Sylvestre ou Hutin qui dataient leurs lettres de Dresde; Houasse le jeune et L.-M. Vanloo, les leurs de Madrid; les Adam, de Cassel; tantôt Houdon, qui écrivait de Rome; Roslin et Falconet, de Saint-Pétersbourg; Saly, de Copenhague; Loutherbourg, de Londres.

C'est en effet autour de l'Académie royale que gravite l'École française tout entière. Il serait difficile de citer, en dehors de Lantara, un artiste de valeur qui n'ait pas ambitionné l'honneur d'en faire partie, depuis Watteau jusqu'à Chardin (ce dernier reçu, le 25 septembre 1728, sur deux tableaux représentant un *Intérieur de cuisine*, et des *Fruits sur une table de marbre*). Le fait seul de l'admission de peintres de fleurs, de fruits ou de nature morte, suffirait à montrer de quelle tolérance l'Académie se piquait en certaines matières. Elle s'associa même les femmes qui s'étaient distinguées par leur talent : l'histoire a enregistré les noms de treize académiciennes, depuis Catherine Girardon jusqu'à Mme Vigée-Lebrun[1].

Jetons d'abord un coup d'œil sur les ressources financières de l'Académie, sur ses moyens d'action et de propagande. Ces ressources étaient de plusieurs sortes : du gouvernement l'Académie recevait annuellement 10000 livres pour les dépenses de l'enseignement, plus 1330 pour l'achat des médailles décernées dans les divers concours. Elle était également en possession, depuis 1774, du loyer des boutiques construites sur le Pont-Neuf, soit 12000 livres. Enfin, le gouvernement lui faisait abandon d'une somme de 3600 livres, provenant de la capitation à laquelle ses membres étaient individuellement soumis. En ajoutant à ce qui constituait son budget régulier le produit du fonds de chalcographie qu'elle exploitait, ainsi que son bénéfice sur la vente des livrets du Salon, elle arrivait à un total de 35 à 36000 livres, somme modique en apparence, mais qui, administrée avec amour, permettait de réaliser des miracles : lorsque le gouvernement de la Révolution s'empara de toutes les caisses, l'Académie avait un boni de 40000 francs.

La lutte avec l'Académie de Saint-Luc entretint d'ailleurs chez l'Académie royale, jusque vers la fin du siècle, une émulation qui la poussa aux plus grands efforts et aux plus grands sacrifices. En 1705, les académiciens de

[1] Voyez le volume du comte Delaborde, *l'Académie des Beaux-Arts*, p. 11, et la monographie de M. Fidière, *les Femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1885.

Saint-Luc avaient obtenu l'autorisation de rouvrir l'ancienne école gratuite. Mais ce fut un vain triomphe. Installés dans la chapelle Saint-Symphorien, rue du Haut-Moulin, ils eurent beau assurer, sans qu'il en dût coûter un écu ni à l'État, ni aux élèves, des leçons quotidiennes de dessin, de sculpture, d'architecture, de géométrie, de perspective, d'anatomie ; avoir vingt-six professeurs, des modèles à volonté, des concours et des prix ; ils eurent beau se donner des protecteurs et des vice-protecteurs ; faire confirmer leurs franchises et règlements en 1723, 1730 et 1738 ; ouvrir des expositions en 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774 : jamais — affirme M. Olivier



LA GRAVURE A L'EAU-FORTE

Gravure de Fessard, d'après Cochin (1745). (Collection H. Beraldi.)

Merson, à qui j'emprunte ces détails — ils ne parvinrent à prendre dans l'estime publique le même rang que leurs rivaux.

L'Académie de peinture et de sculpture, enfin délivrée de cette concurrence (1776), fit frapper (les immortels ont les haines tenaces !) une médaille commémorative, avec l'épigraphe *Libertas artibus restituta* ; — la liberté, c'est-à-dire le monopole pour elle !

Pour mieux accentuer encore ce triomphe, l'académicien Suvée exposa, au Salon de 1781, un tableau allégorique sur la « Liberté accordée aux arts, par édit du mois de mars 1777 ». Qu'importe que la communauté des maîtres-peintres fût rétablie pour un temps : le nid de guêpes avait perdu son aiguillon, et lorsqu'elle fit saisir, en 1786, chez les demoiselles Surrugues,

des gouaches coloriées d'après nature, l'Académie royale n'eut pas de peine à faire respecter les franchises des artistes proprement dits[1].

Si nous prenons l'organisation de l'enseignement académique au début du siècle, en 1715, nous trouvons, outre le professeur d'anatomie et le professeur de géométrie et de perspective, douze professeurs en titre et huit adjoints, chargés de présider chacun tous les jours, à tour de rôle pendant un mois, l'École du modèle, « pour tenir les élèves assidus et en règle, les corriger et avoir soin des affaires particulières ».

Cet enseignement, il fallait qu'il fût à la fois bien élastique et bien suggestif pour avoir provoqué la magnifique floraison de notre XVIIIe siècle.

Toutes les grandes Écoles, — celles de l'Italie, de l'Espagne, des Pays-Bas, de la Hollande, — avaient dès lors abdiqué. Seul notre pays prend son essor et, sans s'attaquer aux problèmes transcendants, qui supposent autre chose encore qu'une culture d'art intense, — je veux dire un fonds généreux de convictions religieuses ou patriotiques, — sans atteindre aux hauteurs où planent un Phidias, un Giotto, un Michel-Ange, un Raphaël, il enfante les palais et les hôtels que l'on sait, les compositions allégoriques, les portraits et les infinies manifestations de l'art décoratif; bref, en moins d'un siècle il crée trois styles (un style, c'est plus qu'une école, c'est la quintessence d'une civilisation!) : celui de la Régence, celui de Louis XV et celui de Louis XVI.

Ici, aucun doute n'est permis : c'est en préconisant à la fois l'étude de l'antique et l'étude de la nature, qui, à travers tant de modulations, forment le « leit-motiv » du XVIIIe siècle, que l'enseignement académique a obtenu ces triomphes.

L'antiquité toutefois avait ses adversaires. Du camp même des artistes partit plus d'une protestation contre l'« antiquomanie ». Particulièrement retentissantes furent les polémiques soutenues par Falconet. L'éminent sculpteur-écrivain s'efforçait d'établir que les Grecs n'avaient pas sacrifié au beau absolu, mais s'étaient bornés à copier la nature, plus prodigue de belles formes sous le ciel de l'Attique que sous celui de l'Europe occidentale ou septentrionale[2].

Diderot, de son côté, se demanda ironiquement « comment les Anciens,

[1] *Procès-verbaux*, publiés par A. de Montaiglon, t. IX, p. 297.

[2] Voy. l'intéressant travail de M. François Benoit : *Quas opiniones et quas controversias Falconet de arte habuerit*. Chartres, 1897.

qui n'avaient pas d'Antiques, s'y étaient pris pour faire des chefs-d'œuvre[1]. Rien de plus facile que de réfuter l'auteur des *Salons* : il y avait chez les Anciens une tradition ininterrompue, depuis les sculptures archaïques d'Égine ou d'Olympie, jusqu'à celles de la colonne trajane ou de l'arc de Septime Sévère. Chaque génération bénéficiait de l'effort de son aînée, qui, par rapport à elle, se trouvait ainsi remplir le rôle d'Antique. — Diderot ne s'est-il pas réfuté lui-même dans cet autre passage : « Qu'apprendre de l'Antique? A discerner la belle nature. Négliger l'étude des grands modèles, c'est se placer à l'origine de l'art et aspirer à la gloire de créateur[2]. »



L'ÉCOLE DE DESSIN D'APRÈS LA NATURE ET D'APRÈS L'ANTIQUE
(Gravure de B.-L. PRÉVOST, d'après Cochin (1763) (Collection H. Béraldi).

Un autre ordre d'études encore, de tout temps cher à l'Académie, trouva en Diderot un adversaire. A l'entendre, « l'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau[2] ».

A cette époque, comme au temps de Louis XIV, la plus chère préoccupation de l'Académie était l'École du modèle, « où se forme la jeunesse et d'où dérivent la source et la pépinière des habiles gens ».

[1] *Œuvres complètes*, t. XII, p. 115.
[2] *Ibid.*

On y admettait, non seulement les régnicoles, mais encore les étrangers de toutes les nations [1]. Les élèves les plus avancés, tant peintres, sculpteurs que graveurs, y concouraient tous les mois. « A cet effet — je laisse la parole à un document officiel — le professeur posait, dans la dernière semaine de son mois d'exercice, une figure destinée à ce concours, qui était de six jours pour un groupe, et de trois, pour une figure isolée, au choix du professeur. Les élèves inscrivaient leurs noms derrière leur dessin et les déposaient entre les mains du concierge, qui les contresignait et les remettait chaque jour aux élèves pour continuer leur travail. Par là on évitait les fraudes en empêchant les élèves de se faire aider au dehors par leurs maîtres ou de plus habiles qu'eux. Tous les trois mois les dessins et les sculptures étaient exposés dans une salle spéciale et soumis au jugement des officiers, à savoir le Directeur, les quatre recteurs, deux adjoints à recteur, les trois professeurs de quartier et le secrétaire. Les prix consistaient en trois médailles d'argent, d'un marc, d'un demi-marc ou d'un quart de marc, que le Directeur général distribuait solennellement chaque année. »

L'Ecole du modèle semble avoir conservé indéfiniment le caractère que lui avaient imprimé Charles Le Brun et ses collaborateurs. En 1715, voici quelle était l'organisation de ces séances : le modèle étant placé dans l'endroit le mieux exposé à la lumière, sur une espèce de table élevée de deux pieds, le professeur lui faisait prendre, selon son idée, « une certaine situation, que l'on appelle communément attitude. Aux environs, plusieurs bancs, par degré d'élévation, où se rangeaient les étudiants pour y dessiner à la lumière du jour pendant les six mois de l'année où les jours sont les plus longs, et, dans les autres, à la lumière d'une lampe à plusieurs lamperons, pendue de manière à pouvoir éclairer avantageusement le modèle, et en même temps ceux qui dessinent, chacun dans son aspect. — La table étant mobile sur un pivot, il était loisible de la tourner de tous côtés, pour faire choix du plus bel aspect du modèle ou pour le mettre au jour ».

Jusqu'à la Révolution, la salle du modèle était considérée comme un

[1] En 1767, nous y trouvons deux jeunes sculpteurs russes, envoyés à Paris par l'Académie impériale de Saint-Pétersbourg, Théodore Gardeef et Fédor Choubin ; en 1783, un autre Russe, Pracofiell, obtient une seconde médaille ; en 1788, l'Académie de Saint-Pétersbourg recommande à sa grande sœur parisienne un certain Kalourskÿ, chargé « de veiller aux élèves de ladite Académie de Saint-Pétersbourg étudiant dans cette ville ». Le voyage à Paris, on le voit, tendait à remplacer le voyage à Rome (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. Montaiglon, t. VII, p. 374, 375, 389 ; t. IX, p. 169, 268, 374.)



sanctuaire. Rien de plus envié que la faveur d'y entrer le premier. L'an IX encore, Suvée, alors Directeur de l'Académie de France à Rome, demanda et obtint « que ses pensionnaires jouiraient d'une distinction particulière, tendant à l'émulation générale, celle d'attendre dans un lieu à part que le professeur, après avoir posé le modèle, les conviât d'entrer dans l'École pour y choisir les premiers leurs places ».

Le concours pour le prix de Rome était entouré de formalités — j'allais dire de rites — à part. Ouvert le premier samedi d'avril, il comprenait, par une mesure des plus libérales, et les élèves de l'Académie et « tous ceux qui se présentaient ». A 7 heures du matin, le recteur en quartier ou, à son défaut, le professeur en mois, proposait devant l'Académie un sujet tiré de l'Ancien Testament. Dans la journée, les concurrents faisaient, à leur choix, une esquisse peinte ou dessinée, sans qu'il leur fût permis de sortir de l'Académie, ni d'y recevoir de visite, afin d'éviter toute fraude. Ces esquisses étaient exposées, le premier jour d'assemblée et jugées par les officiers. Le lendemain, on indiquait aux élèves admis un nouveau sujet, également tiré de l'Ancien Testament, dont ils devaient donner le même jour une esquisse, puis en trois mois, d'après cette esquisse, un tableau ou un bas-relief exécutés dans les loges construites exprès, avec défense de communiquer entre eux, ou de faire entrer dans leurs loges des personnes étrangères au concours; le tout sous peine d'exclusion. Les tableaux ou bas-reliefs, achevés et conformes aux esquisses, étaient examinés par les officiers seulement, qui faisaient choix des meilleurs pour les exposer pendant huit jours publiquement. Après cet appel adressé à l'opinion publique, l'Académie, en assemblée générale, procédait au jugement. Les prix consistaient : pour le premier, en une médaille d'or, du poids d'environ deux onces; pour le second, en une médaille moitié plus légère.

Cette réglementation n'a guère changé depuis lors dans ses traits généraux.

Si nous essayons de dégager l'esprit qui inspirait l'enseignement académique vers le milieu du siècle, au temps de la direction de « messire Charles-Antoine Coypel, écuyer, premier peintre du Roi, etc. », nous arrivons aux quelques axiomes suivants : I. Nécessité d'étudier avant tout les maîtres. — A cet égard, l'Académie fait preuve d'éclectisme : elle préconise au même titre Raphaël et Michel-Ange, le Corrège et les Vénitiens, Jules Romain, les

Carrache, le Guide, l'Albane. Les Primitifs sont naturellement laissés de côté, de même que les représentants des Écoles du Nord. — II. Nécessité de développer chez les artistes les belles manières, le goût de la distinction, l'esprit. Dans un de ses discours, le loquace Coypel montre combien il est à désirer, « pour la gloire des arts, que ceux qui en font leur principale étude se mettent encore en état d'être admis dans la bonne compagnie en ornant leur esprit et en réglant leurs mœurs ». Coypel ne demandait pas aux jeunes artistes d'apprendre à composer des livres, ni de faire assaut, dans les compagnies, avec les beaux esprits, mais bien de se présenter, « avec une noble politesse, et d'en savoir assez pour ne rien hasarder dans la conversation avec trop de légèreté ».

Les règlements venaient à l'appui des conseils. Le 28 juin 1760, l'Académie décida que « tout élève qui viendrait dessiner indécemment en pantoufles, ou un mouchoir au col et un peigne à sa tête, serait banni sur-le-champ de l'École jusqu'à ce que l'Académie assemblée eût connaissance du fait ».

En fondant un prix spécial pour encourager « l'étude des têtes et principalement l'expression des passions » (1759), un archéologue et amateur célèbre, le comte de Caylus, renforça encore si possible le goût pour les compositions théâtrales, déjà trop répandu. Il ne suffisait pas que tout fût voulu et raisonné, que le souci de l'élégance l'emportât sur la fraîcheur ou même la sincérité du sentiment : il fallait que l'effet se concentrât désormais sur le visage ; bref, qu'à la place, soit de figures héroïques, soit de personnages empruntés à la réalité, les toiles se peuplassent d'acteurs consommés. Mais c'est le procès même de la société du XVIIIe siècle, non celui de l'Académie, que nous faisons en ce moment. Celle-ci s'est réglée sur celle-là, sans toutefois perdre de vue — et là est sa gloire — certains principes généraux, auxquels l'École française de cette époque doit sa supériorité sur les Écoles rivales.

On ne connaissait jusqu'ici que par à peu près les considérations qui avaient porté Caylus à cette libéralité[1]. J'ai eu la bonne fortune de retrouver le texte même, absolument inédit, de la conférence dans laquelle le Mécène expose ses idées devant l'Académie, le 6 octobre 1759. Mes lecteurs me sauront gré d'analyser un document émanant d'un des hommes qui ont le plus contribué

[1] Voy. la *Gazette des Beaux-Arts* de 1891, t. I, p. 188-189 et la *Revue bleue*, du 29 mai 1897.

à ramener l'art français à l'étude de l'antique. Après avoir constaté que « la position de la tête et le caractère du visage sont les parties dominantes de la nature de l'homme et qu'elles doivent être, par conséquent, le principal objet des arts », Caylus entre dans de minutieux détails d'exécution, parmi lesquels plusieurs méritent d'être relevés : le professeur chargé de donner le concours aura un mois pour méditer sur le sujet et pour habituer le modèle à l'expression voulue, par exemple, le désespoir de Didon mourant sur le bûcher, ou la douleur de Vénus pleurant Adonis. Les ornements et les attributs, tels que les casques (?) de carton ou les feuilles, seront toujours empruntés à l'antiquité, etc.



UNE ACADÉMIE DE BOUCHER
Dessin à la sanguine (École des Beaux-Arts).

La fondation du prix de la tête d'expression rencontra dès le début des adversaires. Grimm la condamne formellement : Caylus, déclare-t-il, a rendu un fort mauvais service à nos jeunes gens en fondant un prix d'expression, et bien loin de contribuer aux progrès de l'art il aura hâté la corruption du goût en invitant les élèves à songer à exprimer la passion avant que d'avoir étudié les belles formes de la nature tranquille[1].

Qui avait raison, Caylus dans son optimisme, Grimm et consorts dans leur scepticisme ? La réponse est malheureusement peu aisée, car, des nombreux prix de la tête d'expression, distribués entre 1760 et 1793, il n'en reste qu'un, la *Douleur* de Louis David (1773) ; les autres ont été rendus aux auteurs ou aux ayants droit, lors de la suppression de l'Académie. Et encore cette personnification de la

[1] 1760. *Correspondance*, éd. Tourneux, t. IV, p. 324-325.

Douleur — un dessin aux trois crayons — manque-t-elle de toute expression, bien pis, de tout caractère. N'était sa possession d'état séculaire, on hésiterait à y reconnaître la main du grand David.

L'Académie, malgré l'animosité — posthume — professée contre Caylus par son secrétaire perpétuel Cochin, ne cessa de tenir en honneur la mémoire du critique qui l'avait si sagement conseillée, du Mécène qui l'avait si libéralement dotée. Elle se faisait relire à tout instant ses conférences ; elle donna place à son médaillon dans une de ses salles. Rendons à notre tour hommage à ce grand seigneur-amateur en publiant ici ce médaillon, œuvre distinguée de Vassé[1] : on le croyait perdu[2] : il ne m'a pas été difficile de le découvrir à l'École des Beaux-Arts, dans la salle même dite de Caylus, au milieu des prix de la tête d'expression.

Bien autrement féconde fut la fondation à laquelle l'illustre pastelliste Maurice Quentin de Latour a attaché son nom.

Dès le début, ces torses offrent une sincérité et une vigueur que l'on n'aurait pas soupçonnées chez une génération portée à l'élégance plus qu'au réalisme. Peu à peu, sous l'influence de David, à coup sûr, ils atteignent à je ne sais quel mélange de brutalité et d'ampleur, à je ne ne sais quelle exaltation de vie, qui forcent invinciblement notre admiration. Le célèbre torse de Paguest (1813) marque le point culminant dans cette longue série de corps à corps avec le modèle vivant : il crie de vérité et de vie. Mais d'autres morceaux encore, tels le torse de Lethière (1785) ou celui de F.-X. Fabre (1787), nous montrent les peintres de la poudre de riz et des mouches métamorphosés d'un coup de baguette en ardents naturalistes ; les gardes françaises de l'ancien régime ne mirent pas plus de temps à devenir les héroïques soldats de la Révolution. Il n'y a que les races jeunes et généreuses pour se renouveler ainsi sous l'action d'une formule.

Constatons, au sujet des concours académiques, à quel point les décisions de la compagnie passionnaient le monde des artistes et même le grand public ; pour s'en convaincre, l'on n'a qu'à ouvrir les *Salons* de Diderot[3]. A tout instant, nous voyons les élèves tenter de peser sur les décisions de leurs juges

[1] *Procès verbaux*, t. VII, p. 332.

[2] Courajod, *Fragments des mausolées du comte de Caylus et du marquis de Terrail*, p. 6. Paris, 1878. — Alexandre Lenoir, *Son Journal et le Musée des Monuments français*, t. III, p. 42. Paris, 1887.

[3] Diderot, *Œuvres complètes*, t. XI, p. 377, 381.

en faveur du concurrent le plus méritant. L'Académie passait-elle outre, c'était un charivari à effrayer les plus courageux, et qui mettait en émoi tout Paris.

Indépendamment de tendances plus ou moins discutables, l'enseignement académique, tel qu'il était organisé à ce moment, offrait des lacunes assez



UN GRAND PRIX DE ROME EN 1789. — JOSEPH RECONNU PAR SES FRÈRES

Par GIRODET TRIOSON (École des Beaux-Arts).

graves. Par suite d'un recrutement auquel l'ancienneté avait trop de part, certains professeurs manquaient d'autorité, d'autres d'activité ; bref l'École n'avait pas la cohésion que l'on attend d'un établissement public ; les cours n'étaient ni assez nombreux, ni assez méthodiques ; la théorie y tenait plus de place que la pratique ; enfin les relations entre maîtres et élèves étaient sans intimité [1].

[1] On trouvera de judicieuses observations sur les inconvénients de l'organisation de l'Académie, sur cette hiérarchisation à outrance, si différente de l'égalité qui régnait à l'Académie française, dans l'ouvrage de M. Rocheblave : *le comte de Caylus* (p. 200 et suiv., 664-665. Cf. p. 163 et suiv.).

Le gouvernement de Louis XV s'efforça de remédier à quelques-unes de ces imperfections en créant l'École royale des Élèves protégés. Le nouvel établissement avait pour mission de donner, en plein Paris, l'enseignement supérieur, qui ne commençait auparavant qu'à Rome. Les études de dessin, auxquelles se bornait l'École académique, furent complétées par des leçons de modelage et de peinture.

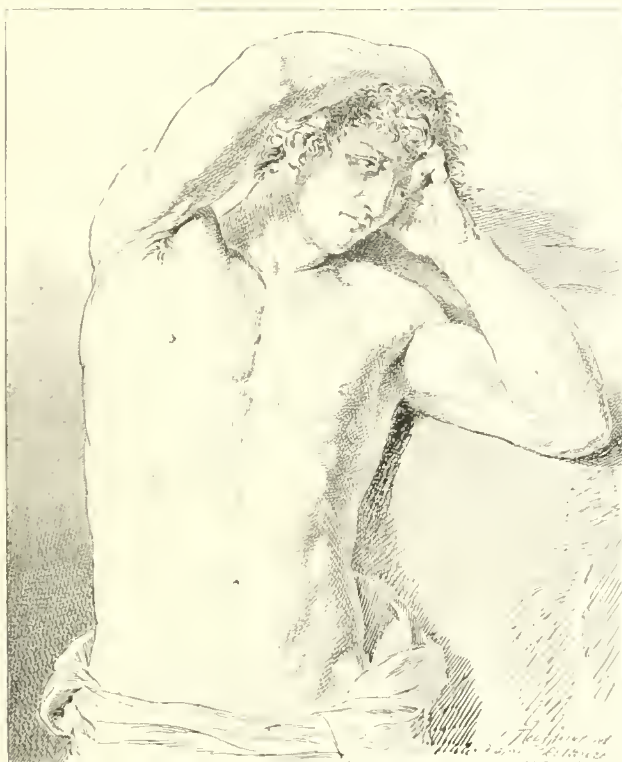
Les élèves protégés étaient tenus, aux termes du règlement du 8 décembre 1748, de vivre ensemble dans la même maison, sous la conduite d'un gouverneur nommé par le Roi : ils devaient manger à sa table, avec « un homme de lettres, préposé pour leur orner l'esprit des connaissances de l'histoire, de la fable, de la géographie et autres, relatives aux arts qu'ils embrassaient ». Le professeur avait en outre l'obligation de faire trois cours par semaine ; en été depuis 6 heures du matin jusqu'à 7 heures et demie, en hiver depuis 7 heures et demie jusqu'à 9. En sortant de cette classe, les élèves protégés travaillaient au Louvre, dans la galerie d'Apollon, soit à copier les tableaux du Roi et ceux des autres cabinets qu'on pourrait leur faire prêter, soit à des morceaux de composition. « Au fond de cette galerie, le gouverneur, appliqué lui-même à son propre ouvrage, leur donnait un exemple capable de les encourager à une étude assidue. » Les élèves sculpteurs s'occupaient, dans les salles de l'Académie, à copier les statues antiques, et quelquefois aussi à modeler quelques morceaux d'invention, selon que le gouverneur le jugeait nécessaire.

Installée dans le voisinage de l'Académie, l'École royale eut pour premiers directeurs Dumont le Romain (1748-1749) et Carle Van Loo (1749-1765), et pour premier professeur d'histoire et de littérature, Bernard Lépicié, auquel succéda, en 1755, Dandré-Bardon. Ajoutons que le portier de l'École, — c'était en ce temps une manière de personnage — portait un nom que son fils devait rendre illustre : il s'appelait Houdon. Grâce au dévouement de Carle Van Loo, l'École, qui avait été à l'origine dotée d'un crédit annuel de 15.000 livres, traversa sans sombrer les plus graves épreuves. Ce courageux artiste n'hésita pas, plusieurs années durant, à faire face avec ses ressources personnelles aux besoins de l'établissement confié à ses soins. Son exemple fut imité par son successeur Michel van Loo (1765-1771).

La disparition de ce dernier coïncide avec une modification profonde dans l'organisation primitive : le nombre des élèves — d'abord fixé à six — fut

réduit à deux : un peintre et un sculpteur, et la durée de leur séjour à l'École à un an. Vien consentit à accepter la direction de l'institution ainsi mutilée, mais elle ne tarda pas à être supprimée en 1774, après l'avènement de Louis XVI[1].

Pendant l'administration si féconde du comte d'Angiviller, directeur et



LE PRIX DU TORSE EN 1785
Par LETHIÈRE (École des Beaux-Arts).

ordonnateur général des Bâtiments du Roi (1774-1791), l'Académie étendit son influence à la province, grâce à la fondation d'une série d'écoles régionales : Poitiers (1774), Tours (1781), Saint-Quentin (1783), Grenoble (1785), Nantes (1785), Orléans (1786), etc.

En même temps cet administrateur, animé par des vues autrement désin-

[1] J'emprunte ces détails à l'excellente monographie du regretté Louis Courajod : *l'École royale des élèves protégés*. Paris, 1874.

téressées et larges que celles de son prédécesseur, le marquis de Marigny, s'occupa de réorganiser l'École académique elle-même. Dans son rapport de 1775, il signale le relâchement des études. A l'entendre, le mal vient du peu de respect de la jeunesse pour les professeurs, non moins que de la multiplicité des écoles particulières. Il a ouï parler — et il en frémit d'horreur — « d'associations entre élèves qui se cotisent pour faire les frais d'un modèle! » Mais un abus plus scandaleux encore, c'est l'entrée donnée dans ces Écoles particulières à des filles ou femmes artistes, pour dessiner d'après le modèle nu! « Cet abus, déclare M. d'Angiviller, intéresse essentiellement les mœurs, et dans un temps où le roi a manifesté à l'Académie ses intentions sur l'usage auquel il désire que servent les arts relativement aux mœurs nationales, on ne saurait accorder trop d'attention à la question[1]. »

En 1776, le règlement édicté par d'Angiviller vient renforcer les prescriptions antérieures. L'École académique est dédoublée et deux séances de modèles ont lieu chaque jour pendant deux heures. L'obligation est imposée aux élèves de venir tous les jours, été comme hiver. Désormais le professeur de mois sera tenu d'assister à la séance depuis le commencement jusqu'à la fin, tandis qu'auparavant il lui était loisible de ne revenir que pour la dernière demi-heure.

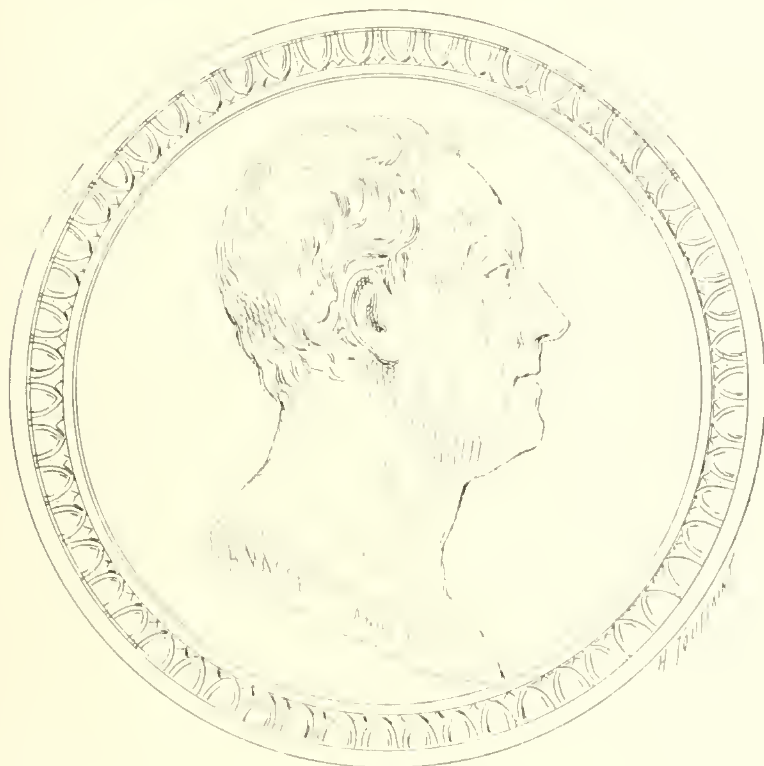
En 1777, d'Angiviller fit ouvrir chez le maître de pension Lamarque, sous le titre de Petite Pension des Arts, une sorte de séminaire destiné à recevoir douze élèves âgés de dix ans au moins et de quinze ans au plus, « non nés dans un état servile, ni affligés de difformités malheureuses ». Je n'ai pas à m'occuper ici de cet établissement : ne relevant pas de l'Académie, il est étranger à mon sujet. Il me suffira de constater que, si l'on y supprima d'une part le concours, c'est-à-dire les garanties destinées à assurer l'entrée aux plus dignes, on y proclama d'autre part la nécessité de ce qu'on appelle aujourd'hui l'ENSEIGNEMENT SIMULTANÉ, ou du moins de l'étude simultanée de la peinture et de la sculpture. — La Petite Pension des Arts fut à son tour supprimée au mois de juin 1790[2].

L'enseignement donné par l'Académie de peinture et de sculpture était complété par celui de l'Académie d'architecture. Cette compagnie montrait

[1] *Procès verbaux*, t. VIII, p. 184-186.

[2] Voy. *l'École royale des élèves protégés*, p. 133 et suiv.

toutefois infiniment moins d'éclectisme; d'année en année elle renforçait les études classiques. En 1778, un de ses membres, Peyre le jeune, donna lecture d'un mémoire de sa composition sur l'utilité dont les élèves de Rome pourraient être à l'Académie en levant avec exactitude les monuments antiques, tels que les Thermes, les Bains, le Palais des Empereurs, etc.[1]. L'Aca-



MÉDAILLON DU COMTE DE CAYLUS
Par Vassé, 1767. — (École des Beaux-Arts.)

démie accueillit favorablement ce projet, et, de fait, l'idée était féconde : nous lui devons la magnifique collection des restaurations des monuments antiques de l'Italie, de la Grèce et de l'Asie Mineure, exécutées depuis le siècle dernier jusqu'à nos jours par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome.

[1] Registres de l'Académie d'architecture, *ad annum*, p. 135.

L'Académie de Peinture et de Sculpture était évidemment trop engagée dans un ensemble de traditions et de conventions pour faire un brusque retour sur elle-même et pour substituer, du jour au lendemain, l'étude sincère, pénétrante, brutale, de la nature, à un idéal plus ou moins factice. Mais toutes les écoles n'en viennent-elles pas là, pour peu qu'elles prolongent leur existence! Ne nous étonnons pas si, à la place d'innovations radicales, l'Académie se contenta de réformes de détail, de conseils essentiellement spéciaux. Il y parut bien dans le jugement qu'elle porta, en 1780, sur l'envoi que Louis David lui adressait de Rome, un *Saint Jérôme* : « On reconnoit dans la figure du sieur David la facilité de pinceau qu'il a déjà montrée dans ses principaux ouvrages, ainsi que beaucoup de vérité de nature dans les parties telles que les bras, les mains et la tête, dans laquelle il y a beaucoup d'expression, mais où cependant on désiroit moins de sécheresse, et un caractère plus grand et plus noble. La partie lumineuse de la figure est d'une belle couleur, ainsi que les ombres du bas-ventre et du bras gauche. Heureux si le sieur David eût reflété davantage son bras droit et évité, dans les ombres de l'estomac, trop de rouge et d'ardent (*sic*). Ses draperies sont touchées d'une manière méplate et de bon goût. Malgré nos observations, nous pensons que les plus grands encouragements lui sont dus. »

D'année en année, la recherche de la simplicité et de la vérité, pour ne pas dire la préoccupation du réalisme, s'accuse davantage chez les représentants de l'enseignement officiel. En 1788, l'Académie, renchérissant sur ses précédentes exhortations, rappelle formellement aux élèves « qu'il faut connaître les beautés des grands maîtres, les imiter, mais qu'il faut en même temps se préserver de leurs défauts et s'aider sans cesse de la nature pour se préserver des excès. La vérité, ajoute-t-elle, est la base de tous les arts d'imitation ». — On ne saurait mieux dire.

Jusque vers la fin du siècle, l'Académie vécut paisible et respectée. Tout au plus si, de loin en loin, par exemple dans un pamphlet publié en 1749, on lui reprocha, non pas de se figer dans les errements du passé, mais bien de s'écarter des règlements anciens. Tous les artistes de quelque mérite — peintres de genre, peintres de nature morte, et, comme on l'a vu, jusqu'aux femmes — pouvaient se faire recevoir à titre d'agréés, et, par conséquent, prendre part aux Salons annuels.

A ce moment, sous l'influence de Rousseau, quelques rêveurs se demandèrent s'il convenait que l'enseignement de l'art fût organisé et réglementé, et les artistes embrigadés comme des soldats. L'étude de la nature fut déclarée préférable à celle des maîtres, les instincts proclamés supérieurs aux conventions sociales. L'impatience de ce joug et de bien d'autres éclate à chaque page, dans le *Discours sur le progrès des Arts et des Sciences* ou dans l'*Emile* : confondant l'art avec le luxe, Rousseau lance l'anathème contre tous deux. Il sortit de ces paradoxes, sinon de l'hostilité même dans les jours les plus sombres de la Révolution, l'art ne cessa d'être honoré), du moins de certaines préventions contre les représentants officiels de l'art, je veux dire les académiciens. Le parti ennemi ne se fit pas faute de les exploiter. Il trouva l'auxiliaire le plus ardent, le plus redoutable, dans un membre même de l'Académie, le plus grand peut-être de nos peintres, Louis David. Oubliant que sa propre élection avait témoigné de la tolérance du corps auquel il avait été agrégé, David entreprit une campagne d'une violence inouïe et dont les résultats ne se firent pas attendre.

Il n'entre pas dans mes vues de retracer, quant à présent, les vicissitudes de l'enseignement pendant cette époque si troublée. Je me bornerai à constater que l'historien des institutions littéraires, scientifiques et artistiques de la Révolution a fait preuve, à l'égard de l'Académie, d'une sévérité excessive : « C'était, affirme-t-il, une corporation assujettie à une hiérarchie, où le mérite ne fixait pas toujours les rangs, et soumise, comme toutes les corporations possibles, à des idées étroites, à des préjugés incompatibles avec l'esprit nouveau. Prérogatives d'argent, prérogatives d'honneurs, de notoriété même, l'Académie s'était tout réservé [1]. »

Il est facile de faire justice de ces attaques : il suffit de rappeler que, considérée en tant que corps honorifique, l'Académie montra toujours la plus grande impartialité, le plus grand éclectisme. Représentante par excellence de l'École française, elle savait à l'occasion subordonner ses préférences en matière d'esthétique, non moins que les relations personnelles, aux intérêts supérieurs de l'Art.

Mais combien cette tentative de réhabilitation ne sera-t-elle pas plus aisée pour peu que l'on envisage l'Académie en tant que corps enseignant !

[1] Eugène Despois, *Le Vandalisme révolutionnaire*.

Les épreuves les plus cruelles ne firent que mettre en lumière sa vitalité; bien plus, elle put, sans modifier ni son programme, ni ses cadres, faire immédiatement face aux exigences de l'ère nouvelle. Si les vaillants artistes qui formaient le noyau de l'Académie avaient parfois attaché trop de prix à leurs prérogatives, ils tinrent également à honneur de revendiquer, au moment voulu, toutes les responsabilités. Après la suppression de l'Académie, ils soutinrent de leurs deniers, comme au temps de la Fronde, leur chère École, réduite, pour un temps, à ne vivre que de subsides particuliers. Grâce à leur dévouement, la tradition qui, depuis cent cinquante ans, faisait la force de l'art français, ne fut pas interrompue. Si, au début du XIXe siècle, les représentants de notre École — novateurs aussi bien que conservateurs[1] — distancèrent à ce point leurs rivaux de l'étranger et imposèrent leur joug à l'Europe entière, ils durent leur supériorité — aucun doute n'est possible — à la solidité de leurs connaissances générales, à leur incomparable probité professionnelle, — legs précieux entre tous ceux qu'ils tenaient de l'ancienne Académie.

Eugène MÜNTZ.





J.-J. HENNER

I

J.-J. Henner est une originale physionomie d'artiste; il ne s'est pas donné pour idéal cet effacement des traits individuels, cette banalité qu'on décore du nom de correction mondaine, et il se console de ne pas ressembler à tout le monde. Comme les maîtres d'autrefois, il a sa légende dans les ateliers; on répète ses mots, on s'amuse de ses boutades. Il appartient à cette forte race alsacienne, sérieuse, réfléchie, têtue, qui manque à la France comme un facteur de son équilibre mental. Son accent n'est pas un accident lointain qui lui est arrivé dans son enfance et dont il garde la cicatrice; il est le timbre de sa pensée, il est l'accompagnement nécessaire, sans lequel elle serait inachevée et comme détachée de lui-même. J.-J. Henner tient à la terre et il s'en vante, il se doit tout à lui-même; il a connu des conditions diverses et les aspects contraires sous lesquels elles montrent les hommes; nul ne sait dans quelle mesure se mêlent en cet esprit qui n'oublie rien, la timidité, la défiance, l'ironie, la bonhomie narquoise, la gaieté sans éclat qui rit en dedans.

Ses boutades, ses plaisanteries à froid sont célèbres; le plus souvent, elles ne naissent pas du désir de mystifier les gens, de s'amuser à leurs dépens, bien plutôt elles témoignent d'un embarras, d'une distraction; parfois elles sont une maladresse involontaire, parfois la contradiction soudaine qui trahit la pensée vraie. Je serai sobre d'anecdotes et n'en donnerai que d'authentiques.

Un grand sculpteur, qui fut à ses heures un beau peintre, lui montrait quelques études; Henner les prenait, les regardait, et d'un ton nonchalant, scandait son examen de : « Très bien, très bien! » quand, d'un tout autre ton, retenant une étude que l'autre s'apprêtait à reprendre : « Ah! mais c'est bien, cela! » Une autre fois, il avait été voir Parrot, l'auteur de la *Galathée*, l'artiste instruit et charmant, que ses amis seuls ont bien connu; à la fin de sa visite, il examine la toile posée sur le chevalet, brillant encore de la couleur fraîche, avise un morceau : « C'est bien, c'est délicat, c'est lumineux, comment faites-vous donc ça? » Parrot, de bonne foi, en homme qui ne cache pas ses petites recettes, flatté aussi, s'explique, entre dans des détails techniques : « Merci, j'en achèterai, » lui répond Henner, et il sort le laissant ahuri, moitié riant, moitié fâché.

J.-J. Henner a une tête puissante qui aurait exercé la sagacité des phrénologues; le crâne largement développé, comme épanoui dans sa partie antérieure et sur ses faces latérales, est coupé brusquement en arrière par un plan vertical; le front très haut, bombé, mais arrêté aux tempes par deux lignes droites, marque l'entêtement de la volonté patiente et fait comprendre l'expression populaire : aborder la difficulté de front; les yeux vifs, bien enchâssés dans l'arcade sourcilière, dont la flamme s'éteint ou s'allume selon le jeu des paupières mobiles, le nez fort, la bouche large, le bas du visage court, ramassé, achèvent cette figure vivante, contrastée, qui semble élever au-dessus des instincts la pensée qui les domine. Son expression la plus ordinaire est celle d'un étonnement malicieux; il se plaît à interroger les gens sur ce qu'il sait mieux qu'eux et à jouir de leur réponse ou de leur embarras; quand il se met en colère, qu'un jugement ou une théorie l'irrite, ses lèvres se serrent, son œil s'arrondit, se durcit et lance une petite flamme verte; mais quand il est en confiance, quand il s'abandonne, quand il parle de la nature ou des maîtres de l'art, comme Socrate, il évoque le souvenir de ces statues rustiques des vieux sculpteurs de la Grèce qui, s'entr'ouvrant, laissaient voir l'image d'un Dieu.

Je n'ai pas oublié les jours déjà lointains où, professeur en province, à chaque voyage, j'accourais à l'atelier de la place Pigalle, et où, toujours bien accueilli, je trouvais Henner qui, la tâche finie, tout en fumant la pipe de merisier, peu à peu s'échauffait par la causerie et, sans y songer, porté par son idée, s'élevait à une véritable éloquence dans ces entretiens improvisés.

Une feuille de papier jauni, la lettre d'un ami, mort avant d'avoir pu donner sa mesure, mais qui avait paru à Henner mériter mieux que des épithètes,



SUZANNE AU BAIN
Phot. Braun, Clément et Cie.

me renvoie l'écho très affaibli de ces conversations d'autrefois; il y manque l'accent, la mimique, l'émotion de la voix, ce geste de la main qui tourne, modèle les rondeurs de la forme caressée.

« Vous cherchez la tache, tout le monde cherche la tache aujourd'hui; la tache, ce n'est pas l'art. Est-ce qu'il y a des taches dans Rembrandt? Et

Phidias ? Est-ce que c'est beau, Phidias ? Une pénétration de la vie dans le marbre, un rendu de la forme, quelque chose de souple et de plein, qui garde sa beauté au dernier fragment de son œuvre ; une cuisse, une hanche, une épaule, le débris d'une poitrine brisée, il n'en faut pas plus. Des idées, des sujets, une invention de littérateurs; il n'y a pas de sujet dans un morceau de statue; connaissez-vous le *Saint Jean* de Raphaël; un tableau sali, noirci, retouché; mais la hanche, le modelé de l'os sous la peau, suffit à révéler la main du maître.

« Allez au Louvre, regardez deux ou trois tableaux, l'admirable *Antiope* du Corrège, le Vinci, est-ce qu'il y a des taches ? La peau, une chose ineffable, compliquée, et qu'il faut voir simple, comme la forme qu'il faut voir arrêtée et pourtant enveloppée dans l'air. Tâchez de regarder, on ne sait pas ce que c'est que regarder, il n'y a que les maîtres qui savent regarder, c'est le grand secret. Restez immobile, attentif, pénétrant le tableau, pénétré par lui, efforcez-vous de comprendre ; en face de la nature faites de même. Les manœuvres qui travaillent devant la nature sont comme les copistes au Louvre devant les chefs-d'œuvre des maîtres, ils regardent dix fois leur toile contre une le modèle, c'est l'inverse qu'il faut faire.

« Un jour — j'étais à l'École — le père Ingres vint à l'atelier, il s'arrêta derrière moi, j'attendais plein d'émotion, c'était la première fois qu'il me corrigeait; — j'attendais, j'attendais toujours; il regardait le modèle, il n'en finissait pas de regarder le modèle ; après quelques minutes de cet examen attentif, il donna quelques coups de crayon et passa. Il n'avait pas besoin de parler, j'avais compris. Avec quel respect ne faut-il pas regarder la nature, si un tel maître, devant un travail d'élève, pour une correction sans intérêt, n'ose se décider qu'après cet examen prolongé du modèle. De ce jour-là, j'ai su regarder, faites-en autant; c'est ça travailler; le reste, c'est passer le temps et le perdre. Le respect, l'amour de la nature, voilà ce qui vous conduira à l'art ; ouvrez les yeux jusqu'à ce qu'elle entre. Tenez, cette tache claire sur la saillie de la joue, du chic ! Est-ce qu'il y a des taches dans la nature ? Il y a une enveloppe de la forme, des parties plus ou moins noyées d'ombre, d'autres qui émergent lumineuses, mais sans dureté, sans brutalité, tout cela modelé, très doux. »

J.-J. Henner s'est plu au commerce des hommes les plus distingués de son temps, leur conversation a été son loisir; son luxe a été de vouloir que

sa peinture fût regardée par des yeux intelligents, et bien des fois, dans le cabinet d'un savant, d'un poète ou d'un philosophe, je me suis distrait au rayonnement de l'image lumineuse qui imposait là son souvenir.

II

J.-J. Henner n'est ni un psychologue, ni un mystique, ni un symboliste ; il ne vise pas à la philosophie, il n'est pas le révélateur d'une religion nouvelle, il ne se torture pas pour inventer des monstres inédits; il ne veut que redire ce que la nature lui a dit, ce qu'il s'étonne que tous n'aient pas entendu comme lui. Il ne part pas d'une théorie, son esthétique n'est qu'une confidence involontaire, une réflexion après coup sur son propre talent. En ce temps où chacun affecte d'être autre chose et plus qu'il n'est, J.-J. Henner n'a voulu être qu'un bon peintre. Il a passionnément aimé la nature, il a respectueusement demandé conseil aux maîtres de son art, et peu à peu, sans brusquerie, avec la lenteur patiente du paysan qui n'attend pas la moisson avant les semailles, il a dégagé de son émotion personnelle le langage pittoresque propre à l'exprimer. Le métier d'un vrai peintre est l'image de son esprit; il en trahit les qualités et les défauts, la richesse ou la pauvreté, les élans et les défaillances. Ne croyez pas que tout s'explique par la sensation de l'œil, par ce qu'elle met de délicatesse et d'harmonie dans l'image intérieure; la vision de l'artiste se relie par des liens subtils à sa pensée et à son émotion.

J.-J. Henner a l'imagination simple; il n'aime ni les idées complexes ni les sensations multiples, il ne veut pas qu'on le presse; il lui déplaît de ramasser en un coup d'œil rapide une foule d'éléments pour en saisir les rapports. Ses goûts littéraires ont l'originalité de son esprit, il va d'instinct à ceux qui choisissent; il aime les simples, volontiers il retourne aux primitifs. Il ne se lasse point des épithètes d'Homère : Achille aux pieds légers, Briséis aux belles joues, — « Avez-vous remarqué qu'on ne sait plus voir ni rendre la beauté d'une joue. » — Hérè la déesse aux bras blancs, aux yeux de bœuf, Aphrodite dont le sein éveille les désirs; elles le charment, elles le ravissent, il les rapproche de ces surnoms où les paysans ramassent en un mot le trait caractéristique qui signale un individu et le

résume. Il se plaît avec La Fontaine, il a vu le coche et la mouche ; il a vu la jambe de Perrette et se briser le pot au lait :

> Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,
> Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
> Cotillon simple et souliers plats.

La peinture discrète du printemps galiléen par Renan l'enchante, les descriptions de Taine, « l'homme des livres et du café Colonna, » surchargées, tassées, bariolées, lui donnent le vertige. « Est-ce qu'on casse un vase en mille pièces pour en admirer la forme ou la décoration ? » Tout entière à ce qui l'intéresse, son attention est tenace ; mais limitée, exclusive, elle s'achève en une sorte de rêverie où s'atténue, s'efface, ce qu'elle néglige ou dédaigne.

En face de la nature, à laquelle tout peintre en appelle, ce qu'Henner voit et retient, c'est ce qui répond aux besoins de son imagination, ce sont les éléments de l'œuvre qui lui donnera la réalité de son rêve : le bleu d'un vaste ciel sans nuage dont les vibrations délicates se répètent pâlies dans les transparences d'une eau qui sommeille au creux de la vallée ; le vert profond des pins détachés sur les clartés du soir ; les ombres ardentes et rousses des bosquets chauffés tout le jour par le soleil sur la colline. Avec la blancheur argentine ou dorée de la chair, buveuse de lumière comme le marbre, mais plus douce au regard et dont la vision caressante amollit les cœurs, c'est assez d'éléments pour composer la musique par laquelle la rêverie de ce paysan ajoute à la peinture quelque chose de ce sentiment de l'infini que nous ont révélé les poètes et les symphonistes de l'Allemagne.

A l'irréductible simplicité de sa pensée, J.-J. Henner mêle les raffinements d'une éducation savante : il ne s'est pas lassé d'admirer les grands débris de la statuaire grecque, il a vécu pendant des années au milieu des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne. Des maîtres comme de la nature il prend ce qui lui convient. Il apporte à l'étude de leurs œuvres son attention patiente et exclusive. Il dédaigne la peinture littéraire, les œuvres compliquées qui veulent des commentaires ; il ne comprend ni l'anecdote ni le drame ; il se soucie peu de la vie morale et de ce qu'un visage en peut révéler ; il est épris de la forme humaine, il la trouve assez éloquente, assez expressive pour ce qu'il a à dire ; il l'aime pour elle-même avec la passion d'un sculpteur païen. Le nom qu'il eut le plus souvent sur les lèvres est celui de Phidias. Mais il aime la forme

en peintre, en coloriste, et par un art subtil, où triomphe sa peinture musicale et plastique, il fait de la splendeur de la chair la dominante de ces harmonies, où sur les bleus apaisés et les noirs profonds chantent ses blancheurs.

Il y a un dessin qui est abstraction : il isole de la forme le contour, il suggère l'image de l'objet par le tracé de la ligne qui le découpe dans l'espace. J.-J. Henner ne méprise pas ce dessin, il n'ignore pas ce que certains hommes ont su mettre d'intelligence et d'émotion même, dans cette ligne abstraite : je l'ai vu plein d'admiration devant une petite étude d'Ingres pour la tête de Cherubini, où un simple coup de crayon, d'une justesse admirable, marquant la saillie de la pommette, résumait la construction du visage. Mais il procède autrement. Il n'y a pas plus dans la nature de lignes que de taches : le contour n'est, pour lui, que la limite de la masse lumineuse; il est la forme encore, ce qui tout à la fois l'arrête et la mêle à l'atmosphère ambiante, ce qui en relève les accents, en suit les ondulations, en fait sentir l'unité par ses grands partis pris. Henner ne cercle pas le corps d'une ligne sèche pour en copier ensuite la surface éclairée, il construit le corps, il le sculpte avec la lumière et l'ombre, et il le fait résonner sur les fonds, où tout à la fois il se détache et il s'enveloppe. L'école de David imite la statuaire antique du dehors; par ses découpures de silhouettes elle procède à l'inverse du sculpteur qui n'obtient la beauté de la ligne que par



NYMPHE QUI PLEURE
Phot. Braun, Clément et Cie.

l'équilibre des masses: Henner ne part pas de la ligne, il y arrive, mais, unissant à la vision plastique les ressources du langage pittoresque, il modèle la forme dans la pâte lumineuse qu'il compose d'éléments subtils et comme du rayonnement de la chair frémissante.

Le métier d'Henner ne s'entend que par son imagination et par sa sensibilité; il n'aime pas ce qui va vite, il admire la lente majesté des grands bœufs qui ouvrent un sillon dans la plaine; il est patient, il a besoin de réfléchir; il ne comprend que ce qu'il a simplifié; ses émotions ont quelque chose de tranquille, de recueilli comme sa pensée; elles ne se pressent pas en une sorte de tumulte intérieur, elles durent, elles s'attardent à la même image pour en jouir; il aime le silence du soir, la pureté des ciels sans nuage, le calme des eaux dormantes; dans ce repos des choses, comme un éveil à la conscience, l'épanouissement de la plante humaine en une fleur de beauté. Son dessin n'est pas propre à rendre le mouvement, l'action, les accidents de la vie, les grandes scènes de l'histoire; il est sculptural, il est la construction savante de la forme humaine, il n'a d'éloquence que celle qui peut se ramasser dans un geste, dans une attitude. Trois tons, faits comme de la douceur d'une caresse, qu'il se contente de varier par le discernement des valeurs et qu'il distribue largement en accords simples, lui suffisent à composer la musique dont la magie fait de ce peintre plastique le plus rare des coloristes. Le même besoin d'unité se retrouve dans la composition : le tableau ne se divise pas, il n'ordonne pas des groupes qu'il relie l'un à l'autre, il est une seule image, il se présente tout d'abord comme un tout, il est ramené à une antithèse hardie dont les deux termes solidaires s'imposent à la fois au regard.

III

Étudiez les œuvres d'Henner, suivez-les dans leur succession, vous verrez comment il obéit à la loi de son esprit, comment il se cherche, se découvre, prend graduellement conscience de lui-même. Elles vous apprendront aussi à quel prix et dans quel sens l'art simplifie la nature. La paresse et l'ignorance ne sont pas de rares secrets : simplifier n'est pas appauvrir, substituer au langage le balbutiement. Un ovale dessiné d'une main d'enfant et rempli d'une couleur d'un seul ton, c'est trop de mots pour ne rien dire. Pas plus que le savant, l'artiste ne débute par l'unité; il part de la confusion, de la



L'Idylle
Phot. Braun, Clément et Cie.

diversité, et c'est à force de travail et d'observation que peu à peu il s'élève des éléments multiples, juxtaposés, à l'intelligence des harmonies qui en concentrent la richesse. On ne simplifie que ce qu'on domine. Travaillant au

portrait d'un ami, Henner, durant trois séances, s'acharnait à l'enchâssement de l'œil dans l'orbite, jusqu'au moment où, ayant trouvé dans l'étude et le rendu des détails le sens de la forme, il pouvait supprimer l'inutile, revenir du complexe au simple, ramasser l'attention sur ce qui seul valait la peine d'être dit, parce que tout le reste y était contenu. Voyez la *Suzanne* du Luxembourg, un envoi de Rome : le métier futur de l'artiste s'y laisse pressentir, le respect de la forme, la caresse de la chair dans la lumière : déjà le corps se détache sur un fond atténué, où se perdent les têtes des deux vieillards ; mais dans cette belle figure, longuement étudiée, patiemment exécutée, je démêle une timidité, l'incessante consultation de la nature, l'effort pour laisser guider la main par l'image intérieure que l'attention fait vivante et précise.

Henner s'inquiète assez peu des sujets qu'il traite ; il lui arriva plus d'une fois de chercher ou de demander un titre à un tableau achevé ; il se sert des vieux mythes de la Grèce, des légendes du christianisme pour exprimer son émotion devant la nature ; on le lui a reproché parfois, mais si cette indifférence relative limite son art en un sens, elle n'est, à dire vrai, que la forme originale de sa sensibilité.

Ses scènes religieuses ne sont que les occasions de thèmes pittoresques, où se joue son art d'accorder la forme aux harmonies contrastées qu'il aime. Quand il rencontre l'expression morale, ce n'est pas par l'étude des physionomies, qui la précisent et la définissent, c'est par la simple éloquence de l'attitude, par le drame de la lumière, que dément parfois le demi-sommeil des visages. Sur un suaire noir le cadavre du Christ est étendu (*la Mort du Christ*, 1878) ; autour de lui tout est sombre, mais le cadavre est lumière ; corps glorieux, il sort des ténèbres qui l'enveloppent de toutes parts ; nette, précise, sa forme en jaillit comme une clarté. Agenouillée à ses côtés, encore dans l'ombre de la terre et comme dans l'obscurité des égarements d'autrefois, Madeleine s'écarte du corps sacré, en avançant la bouche vers la main du Christ, d'un geste d'enfant qui communie, sans oser l'effleurer de ses lèvres ; et, dans la timidité de cette attitude craintive, dans la tentation de ces lèvres hésitantes, dans les douceurs bleues de la draperie, dont l'harmonie s'apaise par les transparences du clair obscur, semblent passer les délicatesses de cet amour et de ce repentir.

Henner est revenu plus d'une fois à cette mort du Christ, mais, obéissant aux lois de son imagination et de sa sensibilité, le plus souvent il écarte la Vierge, Madeleine, saint Jean, les personnages accessoires pour lui ; il se

contente du cadavre, tantôt un corps sain, aux beaux muscles, tantôt un long corps amaigri, aux os saillants, et son œuvre ne dit que sa joie dans ce tête-à-tête avec la forme humaine, dans cette lutte pour faire sentir aux autres ce qu'il a si bien senti lui-même : le modelé de l'épaule, le dessin de la cage thoracique, l'accent de la hanche, toute la beauté du squelette et sur le fond sombre la grande ligne lumineuse qui fait sortir le corps en relief. Soyez sûrs qu'il n'a lu ni la *Vie* ni les *Œuvres de saint Jérôme*, avant de coucher dans la solitude le grand vieillard à barbe blanche qu'il a décoré de ce nom pompeux ; en revanche, avec quel amour n'a-t-il pas étudié, modelé l'os des îles, la tête du fémur, et le genou de la jambe étendue, toutes les belles pièces anatomiques qui percent sous la peau de ce corps amaigri mais robuste.



Un Écolier
Phot. Braun, Clément et C.

Il a été le peintre de *Marie-Madeleine*. La première fois qu'il l'a rencontrée (1878), il l'a surprise et saisie dans une attitude émouvante ; elle priait

sans doute quand, sous le flot montant des regrets et des souvenirs, lasse des attentes vaines, elle s'est affaissée, les bras tombants, les mains jointes, tous les muscles détendus, le profil perdu, le regard lointain ; ses cheveux roux dénoués tombent sur sa poitrine ; son corps ambré, à demi revêtu du bleu du ciel et des eaux, répète les harmonies chères au peintre ; l'éloquente simplicité de l'attitude généralise le sentiment, amplifie la légende jusqu'au symbole ; c'est Madeleine, c'est Marguerite aussi, c'est toute âme brisée au choc de l'irréparable, dont le repos n'est plus que l'assoupissement douloureux que hante l'angoisse des réveils redoutés.

Mais la Madeleine n'a été le plus souvent pour Henner qu'un prétexte, qu'une occasion de peindre un corps de femme touché de la seule grâce de l'Aphrodite antique. Il l'accoude auprès d'un livre qu'elle ne lit pas, il fait serpenter la forme en ondulations qui creusent le dos, soulèvent la croupe, mettent dans le corps de la femme les souplesses caressantes de l'animal félin. Un jour il surprend une nymphe, dont la blanche nudité se détachait sur le bleu d'un ciel apaisé ; repliée sur elle-même, la tête cachée dans ses deux mains, elle pleurait la violence de quelque faune ou l'infidélité d'un berger ; mais, parée de sa douleur, elle prolongeait la ligne de sa nuque blonde, dessinait son dos en une courbe élégante, découvrait sous le bras la rondeur de son sein, par un hasard heureux prodiguait toutes les grâces de son corps jeune, trempé d'air et de lumière. La fantaisie lui vient d'en faire une Madeleine : il la retourne, la couvre à demi d'une draperie noire (pour être agréable aux critiques qui aiment le changement), dénoue ses cheveux roux, les répand devant elle, et la métamorphose est accomplie. Quelques-uns s'émeuvent, je suis trop occupé à jouir d'elle, pour songer à la plaindre : cette Madeleine est le symbole des veuves inconsolables dont la douleur n'est que la coquetterie qui prépare la saison des amours nouvelles.

Le *Saint Sébastien* (musée du Luxembourg) est bien propre à donner une juste idée tout à la fois et de la technique d'Henner et de sa peinture religieuse. L'antithèse, qui est comme la loi de sa pensée, est ramenée ici à ses termes les plus simples, vous n'y trouverez pas d'autres éléments que la lumière et l'ombre. Les légendes chrétiennes ne sont pour ce païen que les cadres où se joue sa fantaisie : son idéal est de sculpter un beau corps, parfois même un fragment, torse, hanche, poitrine, en faisant sortir la forme dans sa précision des justesses expressives du clair obscur.

Un ciel chargé, où les nuages s'épaississent, un ciel de vendredi saint, dont les ténèbres sont à peine rompues à l'horizon d'une lueur pâle et grise ; deux saintes femmes, toutes deux dans des vêtements noirs ; sur ce fond, comme un chant puissant dans la nuit, éclate, lumineux, le corps de saint Sébastien. Tout le tableau est dans ce corps lumineux sur ce fond sombre. Les têtes des saintes femmes se perdent dans l'ombre, nous entrevoyons à peine le profil charmant du jeune martyr. Mais la simplicité de l'harmonie en dissimule la richesse. Le noir paraît une couleur simple, uniforme comme le silence ; voyez combien pour un œil subtil elle se varie et se nuance. Le blanc froid du drap donne aux blancheurs du corps du martyr un ton plus chaud. Une ombre légère suit le torse, en affirme le relief. Les clartés sont disposées avec un art qui de leur ensemble compose une forme sculpturale : plus d'ombres, les délicatesses d'un pinceau trempé dans la lumière. Le modelé n'est ici que l'art de graduer les clartés, d'en relever l'intensité sur l'épaule, sur la clavicule, sur la hanche, sur tous les plans dont les saillies arrêtent la lumière. Il semble que le corps soit là, qu'il se modèle lui-même en s'éclairant. — Mais l'expression de la vie morale ? le sentiment chrétien? ce que disent les seuls visages ? la joie de mourir pour attester Dieu? — N'exigez pas d'Henner l'âme de Fra Angelico. Voyez, toutes les flèches sont tombées auprès de saint Sébastien, pas une n'a pénétré dans son beau torse d'adolescent ; voilà l'émotion qui a créé cette œuvre, elle est dans ce respect superstitieux de la forme humaine. Henner aime l'os des îles avec la même passion que Benvenuto Cellini.

IV

C'est dans ses *Eglogues*, dans ses *Idylles*, dans toutes ces scènes d'un sentiment si moderne, où semble passer un souffle de poésie antique, qu'Henner a révélé surtout, avec les ressources de son talent, l'originalité de son émotion devant la nature, le charme et l'imprévu de son art qui donne à la sérénité des visions plastiques l'accompagnement d'une musique troublante.

Quand il ne les simplifie pas à outrance, jusqu'à les réduire de parti pris à n'être qu'un simple repoussoir, ses paysages sont des souvenirs autant que des rêves ; il les a observés dans ses Vosges, dans les grandes forêts de sapins qui en escaladent les escarpements, par les soirs des beaux jours que pro-

longent les lents crépuscules ; je les ai contemplés souvent dans la forêt, quand, la masse assombrie des arbres verts debout sur la colline exaltant les transparences d'un ciel chaud encore des derniers rayons du soleil, j'épiais silencieux l'apparition de la nymphe au corps de lumière que tous les poètes ont vue. C'est l'heure tranquille où il a surpris émergeant de l'ombre, comme les étoiles que la lumière du jour éteint, les Naïades, les Biblis, toutes les formes dont il s'est plu à peupler son paysage réel et rêvé ; elles en sont, mieux que la parure et l'ornement, les fleurs de chair épanouies ; elles en naissent, elles l'achèvent, elles sont la blancheur qui, mariée au bleu du ciel et des sources, chante sur les ombres dorées des collines et des bois ; faite de la sérénité des beaux soirs, leur âme en sculptant leur corps a laissé au visage l'imprécision de la pensée obscure et profonde qui a pour langage le souffle vivant dont la cime des arbres incessamment agitée murmure.

Il est facile ici encore de suivre le progrès qui de la *Suzanne* par la *Biblis* (1867, musée de Dijon), par la *Femme au divan noir* (1869, musée de Colmar), amène le peintre à prendre conscience de la beauté qu'il cherche. Dès ses premières œuvres, il est en possession du principe général, qui n'est dans son style que la forme de son esprit : la simplicité du parti pris qui détache la figure sur le fond en les mariant l'un à l'autre par l'opposition même qui les fait solidaires. Mais, s'il a déjà le sentiment délicat de la chair, le goût de la belle pâte qui en rend les douceurs et les caresses, il tremble un peu devant la nature, que plus tard on l'accusera d'oublier, il multiplie les modelés, il détaille la ligne, il fait et refait le chef-d'œuvre du bon compagnon. Dans la *Biblis*, qui est tombée avec grâce, le visage contre terre, le bras gauche étendu, prolongeant avec un art étudié sur le fond d'un vert pâli les ondulations de son corps soyeux, faisant valoir avec une coquetterie savante les modelés de son dos dans la lumière, ceux qui y tiennent pourront regarder les feuilles de nénuphar, les roseaux, les fleurettes épanouies dans l'herbe mouillée. Dans le *Soir* (salon 1876), image charmante, dans les *Naïades* (Exposition universelle 1878), Henner a pris conscience de son art, il sait ce qu'il veut, il parle en toute franchise le langage qui est le sien, et il ose les synthèses hardies qui satisfont son imagination rêveuse et plastique de paysan amoureux de la Vénus antique.

Les *Naïades* restent un des tableaux les plus achevés d'Henner : un poète de la Grèce reconnaîtrait ces nymphes au corps ambré, ces statues qui, comme les figures légendaires du vieux Dédale, se sont animées rapprochant le

marbre de la chair vivante ; mais il s'étonnerait du trouble, de l'émotion confuse, qu'éveillerait en lui, par la magie d'une musique ignorée, la révélation



UNE CRÉOLE
Phot. Braun, Clément et Cie.

soudaine de la parenté mystérieuse qui unit les clartés du ciel et les ombres de la terre aux blancheurs de ces formes où la nature s'achève.

Vous retrouverez ce langage simple, ces harmonies profondes obtenues par des contrastes hardis, dans les baigneuses, dans les idylles, dans toutes ces scènes, où le peintre en sa maturité s'est découvert avant de se répéter ; son

Eglogue en est un des beaux exemplaires. Au-dessus de la colline dont les verts pâlissent s'ouvre le ciel bleu vibrant encore de lumière ; la source dort au creux du vallon que ferment les bosquets déjà dans l'ombre, et le miroir de son eau pure redit les douceurs du ciel comme d'une voix plus caressante. Dans cette retraite deux nymphes sont venues chercher la fraîcheur et la solitude : l'une assise, le manteau de ses cheveux roux traînant jusque sur l'herbe humide, avec je ne sais quoi de roide et d'agreste dans la grâce de sa nudité blanche, improvise sur la longue flûte rustique un chant, où mêlé à son souffle passe l'âme des choses ; debout, accoudée à la pierre consacrée, qu'éleva la piété des hommes, la main droite à la hanche, dressant dans une attitude fière son corps long et souple, l'autre écoute, tandis que dans sa rêverie la nature s'éveille à la pensée.

Henner a été, à ses heures, un bon portraitiste. Dans ce genre difficile, où les maîtres seuls ont excellé, il reste lui-même : il ne cherche pas l'expression morale par l'analyse réfléchie des traits, il ne joue pas au psychologue, il est peintre et il ne veut pas être autre chose, il arrive au caractère, en construisant le visage, en le refaisant après la nature et comme elle l'a fait. C'est dans cette rencontre directe avec la nature qu'il faut le voir, observateur patient, luttant contre elle, montrant par son exemple ce que c'est que « regarder ». Henner a le goût de la précision à sa manière ; s'il tait ce qui le laisse indifférent, il tient à dire nettement et fortement ce qui l'intéresse. On prononce volontiers à son propos le nom du Corrège, on oublie qu'il a aimé Holbein, qu'il a été copier, et de main d'ouvrier, le tableau célèbre où son voisin de Bâle a peint sa femme et ses enfants. Il semble qu'il ait été un moment comme hanté par le profil d'Erasme. Pour le connaître tout entier, pour faire la part du lent effort, par lequel il a conquis ses libertés, il faut avoir étudié la facture ferme, volontaire, des petits portraits qu'il a peints à ses débuts : il découpe la ligne du profil avec une netteté, qui peut aller parfois jusqu'à la sécheresse ; dans ce contour décidé il construit l'arcade sourcilière, la pommette, le menton, les assises qui sont la raison cachée de la forme visible ; et il achève le relief par les modelés plus délicats qui mettent sur ces dessous solides la couleur et comme les accidents de la vie.

Peu à peu sa manière s'assouplit, mais il reste fidèle à une méthode qui est la loi même de son esprit : il est un peintre et un bon peintre ; il part de ce qu'il voit ; c'est par l'exécution qu'il arrive à l'expression. Ses plus beaux



Henner pinx[t]

PORTRAIT DE MLLE H. F.

portraits nous montrent comment il modèle un visage dans sa forme, sans le découper en lignes sèches, par la pleine intelligence de la lumière, de tout ce qu'elle révèle des constructions profondes, de tout ce qui la mêle au frémissement de la chair et comme à la palpitation de la vie. Je ne prendrai pas d'autre exemple que le *portrait de Mme Karakéhia* qu'on a pu voir à plusieurs reprises. Il n'y a pas de contour, le dessin se confond avec la couleur qui elle-même n'est pas faite de touches juxtaposées, de taches analysées par un œil plus ou moins subtil, mais se développe en modelés continus ; le métier n'est ici que l'effort pour faire disparaître le procédé, tout ce qui le signale, tout ce qui par là même marque son impuissance à se faire oublier. Couverte d'une dentelle noire qui descend sur le front, la tête sort avec un étonnant relief, sans que l'effet semble cherché, et les yeux noirs, d'un dessin oriental, ardents encore mais abrités par la paupière un peu tombante, mettent dans ce visage la vie d'un regard individuel. La simplicité n'est ici que le sacrifice de l'inutile, la claire vision par l'artiste de ce qui parle et vaut la peine d'être dit. Vous retrouverez ces hautes qualités dans l'admirable lithographie que publie la *Revue*, d'après le portrait de Mlle Fouquier, et où M. Fuchs montre une si rare intelligence du métier de l'artiste dont il s'est fait l'interprète.

V

Je n'ai pas parlé des défauts d'Henner ; quand il est vraiment lui-même, ils ne sont que l'envers de ses qualités ; il y a droit. Je ne vois pas l'intérêt qu'il y aurait à insister sur ce que son langage ne permet pas de dire : l'important pour un artiste — et le rare —, c'est d'avoir quelque chose à dire et de trouver dans l'originalité de sa pensée celle de son expression.

Il en est qui accusent J.-J. Henner d'avoir sacrifié de la peinture ce qu'elle a d'intellectuel, et d'avoir marqué son dédain de l'expression morale par l'effacement voulu des visages dans ses compositions. Qu'il soit un « sensuel » de l'œil, qu'il ait des accords charmants dans leur simplicité et qui sont comme des caresses visibles, le lui reprocher serait lui reprocher d'être peintre. Ceux qui entendent le langage pittoresque, parce qu'ils en jouissent, savent ce que ce coloriste a mis de rêverie et d'émotion dans les délicatesses de sa vision. Mais ceux qui ne discernent pas ce que son art plastique a de hautement intellectuel, ignorent sans doute ce que réalise et concentre de

pensée l'admirable forme humaine pour laquelle il s'est pris d'un amour passionné de sculpteur : si le démiurge, avant de l'animer de son souffle, l'a modelée comme de ses mains dans l'argile pour en faire la demeure de son esprit, à la lettre elle est œuvre divine ; mais si elle s'est lentement dégagée des formes imparfaites qui la précèdent et qui sont comme les degrés qui élèvent vers elle ; si elle est au terme du progrès par lequel la vie monte vers la conscience, avec quelle émotion ne devons-nous pas contempler la beauté du corps humain, chef-d'œuvre où se résume l'immense labeur des êtres sans nombre et où s'arrête enfin l'effort séculaire de l'obscure pensée qui l'a créé.

Mais la grosse accusation portée contre J.-J. Henner, c'est qu'il s'est trop imité lui-même : je ne le nie pas. Hélas ! nous ressemblons tous plus ou moins à cet éphèbe de la fable qui mourut de s'être attardé à la contemplation de ses propres charmes ; je regrette qu'Henner qui aime le reflet du ciel dans les sources n'ait pas donné un *Narcisse* pour pendant à sa *Biblis*. Mais en croyant se regarder eux-mêmes, que de gens n'ont jamais aperçu qu'un visage qui n'était pas le leur ; que ceux qui reprochent à Henner de s'être trop imité lui-même songent que c'est là un défaut qui n'est pas permis à tous, qu'il est commun sur le tard à bien des inventeurs : leur excuse est dans ceux qui n'ont jamais imité que les autres.

GABRIEL SÉAILLES.





LES ENVOIS DE ROME

L'exposition des envois de Rome s'est ouverte le 5 juillet à l'École des Beaux-Arts. Elle a été ce que sont, chaque année, ces sortes d'expositions. Elle a encouru, comme les précédentes, les sévérités de la critique, fourni, comme toujours, des arguments aux adversaires de l'enseignement classique et causé aux simples visiteurs moins de plaisir que de désillusion. C'est qu'il existe, entre les exposants et le public, un singulier malentendu. On dirait que l'obtention du prix de Rome est un brevet de maîtrise ; que tout pensionnaire de la villa Médicis est un artiste complet, garanti par l'État, et que, s'il n'envoie pas, chaque année, à la métropole un chef-d'œuvre, il trahit la confiance nationale et vole l'argent de ses concitoyens. Si étrange que soit cette interprétation, elle est cependant à peu près générale : ceux-là même la professent qui affectent pour les récompenses officielles le plus profond mépris. Venu au quai Malaquais pour y admirer des œuvres magistrales, le public n'y rencontre que des « morceaux » d'école ; le profane s'en étonne et le critique s'en indigne. On ne voit pas pourtant quelle autre chose ils y pourraient trouver. On ne connait guère de pays qui, même aux époques les plus florissantes de l'art, ait fourni chaque année un peintre, un sculpteur, un architecte de génie et, — fussent-ils appelés au plus brillant avenir, — les pensionnaires de la villa ne sont point, pour la plupart, à l'âge où s'affirme d'habitude l'originalité.

Loin d'être un maître, le « prix de Rome » n'est encore qu'un élève en qui ses travaux antérieurs et les chances d'un concours ont paru révéler quelques dispositions. L'État n'ignore point que ces promesses sont quelquefois trompeuses et que la

voie du concours n'est pas exempte d'aléa. Mais, jusqu'à ce qu'on ait indiqué un procédé certain de pronostiquer avec exactitude le développement futur d'un talent d'artiste, il faudra bien s'en tenir à cette manière imparfaite de choisir, parmi les trop nombreux candidats, les quelques privilégiés dont la Nation généreuse s'efforce de faciliter les débuts.

La seule question qui se pose est donc celle de savoir si le régime de la villa Médicis est avantageux ou funeste, et ce qu'il faut penser de cette institution. Nul ne songe plus à soutenir que la Ville éternelle résume à elle seule tout l'art de l'humanité, ou même qu'elle en soit, de façon incontestable, la plus haute expression. Ni l'architecture romaine, ni la peinture du XVIe siècle italien n'inspirent aujourd'hui d'admiration exclusive, de fétichisme irraisonné. La connaissance plus approfondie de l'art grec, celle des autres civilisations antiques, celle du moyen âge français et de la renaissance allemande, celle même de l'Extrême-Orient ont ouvert à nos yeux des horizons plus larges, fourni des points de comparaison jusqu'alors inconnus et, en nous révélant des formes nouvelles de la beauté, inspiré à presque tous un éclectisme plus libéral et plus intelligent.

Ce n'est donc pas pour perpétuer une esthétique particulière que l'État continue d'envoyer à Rome les plus doués d'entre les jeunes artistes; la meilleure preuve en est que la villa Médicis ne comporte aucun enseignement officiel et n'astreint les pensionnaires à aucune forme de travail déterminée. En leur assurant, au sortir de l'école, cette retraite de quatre années, l'État n'a d'autre but que de les affranchir provisoirement des préoccupations matérielles, de leur permettre de se recueillir, de se chercher eux-mêmes et, s'il se peut, d'orner et d'élever leurs esprits. Rien n'y paraît plus favorable que ce séjour dans une demeure superbe, en face d'un des plus admirables panoramas du monde, parmi les souvenirs historiques et les monuments d'art, sous la direction libérale d'un homme qui compte parmi les plus éminents de nos artistes et de nos écrivains.

Il est de mode, dans une certaine presse artistique, de prêcher l'horreur des musées et le culte naïf de la seule nature. C'est une thèse séduisante qui fait bien dans une chronique et donne, à peu de frais, au journaliste qui la développe une apparence d'audacieux esthète. En réalité, ce sont des mots. Parmi les plus hardis novateurs de notre époque, on ne citerait pas un seul autodidacte et, depuis Delacroix jusqu'à M. Degas, en passant par Manet, c'est à l'école des anciens, dans l'étude passionnée et patiente des chefs-d'œuvre d'autrefois que tous les indépendants de talent ont appris leur métier.

Nul doute que l'art italien ait longtemps exercé sur le nôtre un trop direct et exclusif empire. Mais ces temps sont passés. Autorisés à quitter l'Italie, dotés de bourses de voyage, les pensionnaires de la villa ne s'instruisent plus maintenant à une seule école. On ne trouverait dans leurs envois que bien peu de traces d'italianisme et, s'il y a lieu de les protéger, c'est beaucoup moins contre la séduction des chefs-d'œuvre de Rome que contre la lointaine, mais évidente, influence des Salons parisiens. On voudrait que ces essais d'élèves, au lieu de se hausser à la dignité de grands tableaux où se manifeste déjà l'ambition de la médaille et du succès de presse, fussent plus franchement des « morceaux » d'élèves et de meilleurs morceaux. Ils

atteindraient plus exactement leur but et rencontreraient peut-être, auprès de la critique, plus d'indulgence et d'équité.

Le *Samson et Dalila*, de M. Leroux est, de toutes les toiles de cette année, celle qui révèle le plus de travail et le plus gros effort. C'est une grande composition, un peu confuse par endroits, mais en somme habilement arrangée, où ne manquent ni le mouvement, ni le sens dramatique, ni même les recherches de lumière. Par



LE PÈLERIN DE LA VIE
Haut-relief par M. Rousset.

malheur, si l'on excepte quelques coins de nature morte assez vigoureusement traités, l'exécution n'est pas à la hauteur de ces bonnes intentions. La facture est lourde et pâteuse; le conflit des deux éclairages, de la lampe et du dehors, produit de fâcheuses dissonances entre les carnations couleur de brique et les rayons d'aube bleuâtre qui semblent de mode, parmi les jeunes artistes, depuis le succès déjà lointain du *Booz* de M. Girardot.

C'est encore par des qualités de composition que se recommande *le Christ et la femme adultère* de M. Descheneaud, avec moins de spontanéité cependant que dans l'œuvre précédente. Si la lumière de M. Leroux a quelque chose d'artificiel et de convenu, celle de M. Descheneaud nous choque davantage par la décoloration absolue

des parties claires qui tournent au blanc crayeux. L'artiste n'est point, d'ailleurs, un coloriste; il le sent peut-être et c'est sans doute pour enrichir sa palette que, dans sa copie du *Saint Sébastien*, il a tenté de rendre, d'une main lourde, mais laborieuse et tenace, les somptuosités éclatantes du Titien.

Le coloris n'est pas plus naturel au talent de M. Lavergne et il y a bien de la fadeur dans les jaunes pâles, les mauves et les bleus mourants de son grand tableau, les *Illusions perdues*, qui manque, à tous égards, de vigueur et d'accent. Il est pourtant, lui aussi, préoccupé d'atteindre à une couleur plus riche; sa copie de la *Madone* de Bellini et son *Œdipe*, qui n'est lui-même qu'une copie de M. Gustave Moreau, attestent ses efforts en ce sens et sa bonne volonté.

C'est un élève de première année, M. Larée, qui nous paraît exposer aux Beaux-Arts la meilleure peinture. Son *Saint Vincent défendu par un corbeau* n'est, sans doute, qu'un morceau d'école. Mais nous ne saurions l'en blâmer. Le cadavre étendu au premier plan est dessiné, en raccourci, d'une main hardie et sûre; le modelé en est juste et savant. Le manteau d'un vert glauque qui, tombant de la tête, se répand sur le corps, est une note de belle et puissante couleur qui s'harmonise heureusement avec le décor nocturne du tragique paysage où l'artiste a placé le drame. M. Larée a encore envoyé deux excellentes copies d'une *Madone* de Michel-Ange et du *Saint Laurent* de Ribera.

Mais c'est à un graveur, M. Germain, que nous sommes redevables de la plus parfaite interprétation d'un chef-d'œuvre ancien. On pourrait reprocher quelque froideur à sa *Crucifixion* du Pérugin. Il n'y a que des éloges à adresser à l'élégante aquarelle où il a reproduit tout le charme, précis et fin, du *Ferdinand d'Autriche*, de Lucas de Leyde. Le dessin à la plume et la gravure qu'il a exécutés d'après ce même portrait sont également deux remarquables morceaux.

En sculpture, l'exposition de M. Roux est quelque peu déconcertante : rien de plus dissemblable que les deux pièces qui la composent. Son bas-relief de la *Vendange*, d'allure un peu molle, se distingue par la simplicité de la composition et l'arrangement aisé de lignes familières; tout au contraire, l'exécution fine et serrée de son *Amour au guet* ne mériterait que des louanges si la recherche du style et de la ligne rare n'avait poussé l'auteur à imposer à son modèle les plus disgracieuses contorsions.

Les envois de MM. Lefebvre et Roussel nous retiendront plus longtemps. La *Niobé*, qu'expose le premier, est un ouvrage digne d'attention, qui accuse un effort considérable et renferme des qualités de premier ordre. Il y a, dans les divers éléments de cette œuvre colossale, quelque lourdeur, aussi bien dans le type choisi par l'artiste que dans les proportions du monument, dans l'arrangement un peu gauche des draperies et des bras; le groupe se compose assez mal et il est difficile d'en embrasser l'ensemble. Mais la conception est puissante et dramatique; la figure principale est traitée avec largeur et décision et le corps de la jeune vierge, étendue aux pieds de sa mère, est modelé avec infiniment de délicatesse. Cette *Niobé* est sans doute une œuvre incomplète; elle dépasse cependant la moyenne ordinaire de ces envois d'élèves et permet d'attendre beaucoup de son auteur.

Le succès de l'exposition a été pour le haut-relief de M. Roussel, *le Pèlerin de la vie*. Assis au bord du chemin sur une roche moussue, un éphèbe nu, tenant en main

le bâton et la gourde du pèlerin, médite, affaissé sur lui-même, insensible aux appels mystérieux que font entendre de troublantes apparitions entrevues à travers le feuillage. Ces jeunes visages, à demi cachés par les ramures, sont traités avec une exquise souplesse, et la composition tout entière est de l'effet décoratif le plus heureux. On voudrait seulement, dans la figure principale, une exécution un peu plus serrée et, surtout dans le modelé, moins de rondeur et de mollesse. M. Roussel est certainement très capable de donner au marbre définitif plus de vigueur et plus d'accent.

M. Coudray a gravé, pour le *Souvenir français*, un modèle de médaille dont la face ne nous plaît qu'à demi. L'arrangement en est connu ; les lignes n'y sont pas



NIOBÉ

Groupe en marbre par M. Lefebvre.

toutes harmonieuses. Nous donnons, à la fin de cet article, une reproduction du revers qui nous semble préférable par l'élégance des draperies, la grâce et l'équilibre de la composition.

Si les sculpteurs se sont montrés, cette année, fort supérieurs aux peintres, les travaux des architectes tiennent, à côté des leurs, un rang fort distingué. On a peine, il est vrai, à se passionner, — malgré l'élégance et le soin de leur minutieuse facture, — pour les envois de MM. Patouillard et Chaussemiche qui ont exposé des restaurations fragmentaires des temples de la Concorde et de Mars Vengeur. Ce sont là des monuments si connus, dont les détails ont été si souvent observés, qu'il faudrait, pour racheter la monotonie de ces études, le brio d'une exécution plus enlevée. On le souhaiterait d'autant plus que le second de ces artistes n'est pas dépourvu d'un certain sentiment du pittoresque et qu'il a rapporté de Rome, de Pistoia et de Taormine de fort bonnes aquarelles, vigoureuses et hardies.

M. Recoura expose, comme travail de seconde année, la restitution d'un monument considérable de la sculpture du xve siècle, le tombeau du cardinal de Lebretto, dans l'église d'Aracœli. C'est encore une patiente et consciencieuse étude qui témoigne, comme les précédentes, d'une certaine virtuosité. Mais, à tous ces envois, nous préférons celui de M. Pille, pensionnaire de première année. Lui aussi, comme MM. Patouillard et Chaussemiche, s'est borné à restituer un simple chapiteau. Mais il a su, du moins, découvrir dans les ruines du Stade de Domitien, un modèle à cornes de belier, d'un arrangement peu connu, et traiter en véritable peintre ses lavis d'architecte. A côté des correctes et froides expositions de ses voisins, le panneau de M. Pille, par la décision du trait, par la richesse des ombres colorées, semble tout vibrant de lumière et de vie. Les épures accessoires où il a scrupuleusement analysé, sous toutes leurs faces, les curieux détails de son modèle, démontrent que chez lui l'habileté manuelle n'exclut ni la science, ni l'ingéniosité. Ce premier essai permet d'espérer du jeune artiste des choses tout à fait intéressantes pour le jour où il voudra appliquer à des œuvres plus sérieuses son remarquable talent.

On sait que les architectes de quatrième année doivent effectuer la restauration complète d'un monument ancien. M. Eustache a fait choix de la maison des Vestales qui est, avec la basilique Julia, la construction la plus considérable du Forum et l'une des dernières que les fouilles aient amenées au jour. Adossée au Palatin dont elle n'était séparée que par le passage voûté de la Via Nova, l'antique maison des Vestales avait été, à plusieurs reprises, reconstruite, agrandie, enrichie. M. Eustache a entrepris de lui rendre l'aspect qu'elle devait présenter aux derniers temps de l'Empire ; le grand nombre des fragments de sculpture qu'on a trouvés dans les fouilles permettait d'ailleurs de se rendre un compte assez exact de sa luxueuse décoration. Tous ces documents ont été très intelligemment étudiés et classés par l'architecte. Il ne s'est point borné à reconstituer aussi fidèlement que possible les appartements des prêtresses, la fontaine octogone de l'atrium et le vaste péristyle, orné de verdure, dernier vestige du *lucus Vestæ ;* il a fixé en même temps la topographie de tout ce quartier de la ville antique où se pressaient, dans un étroit espace, les temples de Vesta, des Dioscures et de César et les monuments triomphaux en bordure sur la voie Sacrée. Cette restauration est assurément l'une des plus intéressantes auxquelles aient donné lieu, en ces dernières années, les édifices si souvent étudiés du Forum romain.

Plus importante encore est l'exposition de M. Bertone, qui a employé une partie de sa quatrième année à explorer, dans le désert de Syrie, les ruines moins connues de Palmyre. Elle mérite à tous égards une mention toute spéciale. Pour entreprendre ce dispendieux voyage, M. Bertone n'avait à sa disposition que 800 francs alloués par l'Académie, une faible somme destinée aux fouilles et une subvention de 1 000 francs du directeur des Beaux-Arts. Cela était loin de suffire. Le jeune artiste, pour réaliser son projet, n'hésita pas à vendre tout ce qu'il possédait. Dans un très intéressant article de la *Revue des Deux-Mondes*, M. Eugène Guillaume a raconté les difficultés et les dangers de cette exploration que M. Bertone, à force d'énergie, est parvenu à mener à bien en dépit de ses faibles ressources. Les plans et aquarelles qu'il a rapportés de Palmyre attestent un rude labeur et le louable désir de prêter aux

paysages autant d'attention qu'aux monuments eux-mêmes. La vue panoramique, prise des hauteurs du Djebel Abiat, est l'œuvre d'un aquarelliste de mérite ; elle donne une vive impression de lumière, de solitude et d'immensité. Ces qualités de peintre se retrouvent dans les lavis plus restreints où M. Bertone a étudié les divers aspects du temple de Baal Schamin. Partout, le paysage est heureusement associé à l'architecture et, sous l'éclatante lumière de Syrie, ces pierres fauves et rongées revêtent une beauté que n'avait point l'édifice au temps de sa splendeur. L'architecte a noté avec beaucoup de soin l'état actuel des nombreux fragments de sculpture qui lui ont permis de reconstituer dans son intégralité le temple de Baal ; on peut donc affirmer que sa restauration est exacte et fidèle. Mais on doit constater en même temps que cet édifice appartient à une époque assez basse de l'art hellénistique. L'abus des oves, des rinceaux et des guirlandes, la profusion des consoles et des bustes qui envahissent jusqu'aux fûts des colonnes, donnent de l'art de Palmyre une idée assez médiocre. Il n'en faut pas savoir moins de gré à M. Bertone de nous avoir montré ce qu'était devenu, après les reconstructions du temps d'Adrien, l'art grec modifié par le luxe oriental ; cette étude présente, au point de vue documentaire, un intérêt des plus sérieux. Mais cette restitution d'un temple minuscule, exposée pour satisfaire au programme de l'école, ne constitue qu'une bien faible partie des travaux de M. Bertone qui a exploré de fond en comble toutes les ruines de Palmyre et entrepris d'en publier la complète restauration. Grâce au concours de l'administration des Beaux-Arts, cette œuvre considérable pourra, dit-on, paraître. Il serait à souhaiter, pour le public autant que pour l'artiste, que l'on vît, dans une prochaine exposition, un travail d'ensemble sur cette immense cité.

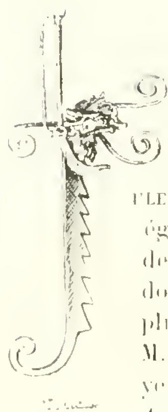
MAURICE DEMAISON.



UNE EAU-FORTE INÉDITE

DE

JULES JACQUEMART



ULES Jacquemart est mort à quarante-trois ans, laissant un œuvre à tous égards considérable et un souvenir attendri dans la mémoire de chacun de ceux qui l'avaient pratiqué, comme l'atteste l'unanimité des regrets dont la presse quotidienne ou spéciale se fit alors l'écho. L'hommage le plus important et qui a le mieux servi sa gloire lui a été rendu par M. Louis Gonse. Entrepris du vivant même de Jacquemart et sous ses yeux, le catalogue de ses eaux-fortes, publié par la *Gazette des Beaux-Arts* et tiré à part, a été complété depuis par un appendice où M. Gonse, après avoir énuméré ses derniers travaux, a cité un certain nombre de lettres et de billets qui montrent dans Jacquemart un fils encore tout ému et meurtri de la mort d'un père bien-aimé, un ami chaleureux, bienveillant et modeste, un amateur plein de prévenance pour ses confrères en curiosité. La *Revue* est heureuse de pouvoir aujourd'hui, non point compléter le livre de M. Louis Gonse, mais y ajouter un appendice doublement piquant, puisqu'elle offre à ses lecteurs une eau-forte inédite de Jacquemart et la partie essentielle de la correspondance également inédite dont cette eau-forte fut l'objet.

Philippe Burty, qui aura plus tard une si belle place dans l'histoire de la curiosité au XIXe siècle, car il a le premier marché dans des voies non frayées et montré le chemin aux pionniers enhardis par son exemple, Philippe Burty a parfois cherché un délassement au labeur ingrat du journalisme quotidien dans la composition de romans et de nouvelles restés pour la plupart à l'état d'ébauche ; seuls, *Pas de lendemain* et *Grave imprudence* ont vu le jour, le premier sous forme d'une élégante plaquette (1869), dont Edmond Morin avait dessiné et gravé le frontispice ; l'autre, publié d'abord par la *Nouvelle Revue* est devenu un in-18 de la Bibliothèque Charpentier.

Burty a longtemps travaillé à une autre affabulation dont il subsiste quelques chapitres terminés (l'un d'eux a servi de préface à la cinquième série des chroniques de M. Paul Eudel sur l'*Hôtel Drouot et la curiosité*), plus des notes et des fragments que l'auteur n'a pas eu le loisir de mettre en œuvre. Tout au moins est-il facile de comprendre que l'intrigue se déroule autour d'une boîte en laque blanc du Japon que

le héros convoite et que lui enlève une grande dame ; et il n'y a nulle indiscrétion à révéler aujourd'hui que la pensée première du roman avait pour point de départ un merveilleux objet d'art appartenant à Mme T... d'A...

Burty avait rêvé sans doute de donner à cette nouvelle un aspect matériel qui eût rappelé celui de *Pas de lendemain* et dont la petite boîte eût été le frontispice tout indiqué. Il n'y avait pas à hésiter sur le choix du graveur. Jules Jacquemart pouvait seul rendre par la délicatesse et la précision de sa pointe les tons lumineux et doux de ces surfaces piquetées de points d'or : aussi est-ce à sa porte que Burty s'empressa de frapper. De ce dialogue, nous n'avons malheureusement que les réponses de l'artiste et il va sans dire que la première de toutes fut nettement affirmative.

Ce 26 septembre 1878.

Mon cher Ph. Burty,

Je serai enchanté de faire la petite eau-forte que vous me demandez du laque blanc que le temps si subitement froid m'empêche d'aller revoir au Trocadéro ; mais, dans un mois, je serai en route et ce ne sera que sur ma bonne presse de Menton que je pourrai faire les essais. J'ai pour le moment trois ou quatre autres planches promises, pas si amusantes... mais qu'il faut faire.

La santé de Jules Jacquemart, fortement éprouvée par les fatigues du siège et par les suites d'une fièvre typhoïde contractée à l'exposition de Vienne en 1873, l'obligeait à passer chaque hiver à Menton ; il y travaillait d'ailleurs au moins autant qu'à Paris, laissant volontiers la pointe du graveur pour laver les merveilleuses aquarelles qui lui ont assigné le premier rang parmi les *painters of watercolours* français.

Pour graver la boîte en laque blanc d'une manière digne d'elle et de lui, il fallait qu'il eût sous les yeux l'original même et non une photographie. Ce n'était pas sans appréhension, j'imagine, que Burty confia ce précieux colis à la poste et il dut pousser un soupir de soulagement quand lui parvint ce nouveau billet.

Menton, Maison Fontana, ce 23 novembre 1878.

J'ai reçu ce matin, à 8 heures et demie, l'*adorable et merveilleuse boîte*, qui a fait le voyage comme une grande personne. Vous savez, ce n'est pas un jeu de rendre cela ! Je ferai de mon mieux.

Quinze jours plus tard, la planche était en bonne voie.

Menton, Maison Fontana, ce 10 décembre 1878.

Mon cher Ph. Burty,

Je travaille à la merveilleuse petite (boîte) qui m'a si bien pris dans ses réseaux... mais j'en sortirai et dans une dizaine de jours, grâce à ma bonne presse, je pourrai voir si c'est à mon avantage. Si c'est un peu plus long que je ne pensais, la faute en est précisément à ces mailles qui ne font de loin que jeter un souffle d'or sur les surfaces, mais qui, en somme, doivent être d'une stricte régularité.

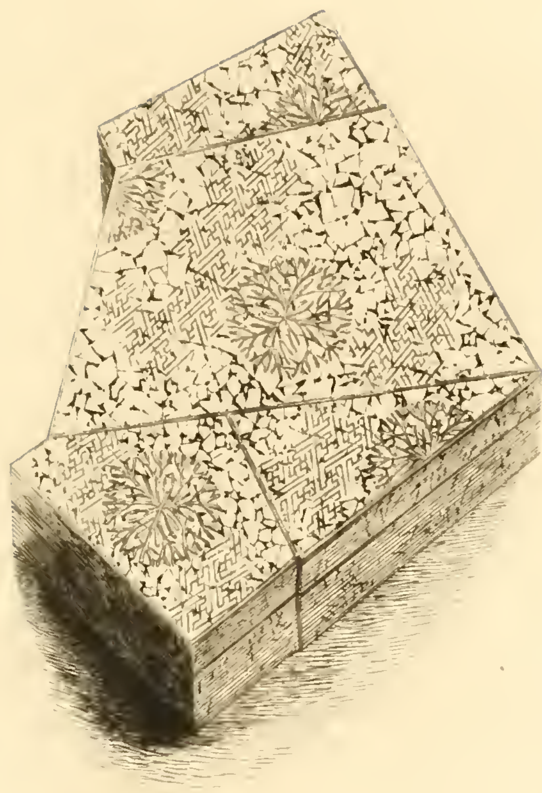
Trois jours après, c'est une demande de papier du Japon « fort soyeux et presque blanc qui ferait si bien », parce qu'il n'a sous la main que du Hollande. Le papier « digne en tout point de l'objet » lui parvient et, par retour du courrier, la petite boîte reprend le chemin de Paris, tandis que la planche reçoit une dernière toilette.

« ... Pour le cuivre, écrit-il le 22 janvier suivant, dans deux ou trois jours je vous l'expédie. J'y mets un monogramme (deux J. affrontés) de façon que vous puissiez en faire tirer en cet état le nombre que vous voudrez (prière de m'en faire réserver quelques épreuves par l'imprimeur). Ensuite je signerai la planche pour le tirage courant qui ne portera peut-être pas de lettre ornée. De cette façon il y aurait deux conditions d'épreuves pour les exemplaires, car la planche en elle-même n'a pas eu d'états, pour ainsi dire, tant je suis paresseux d'épreuves depuis que la presse est là, mais je me demande comment j'ai attendu à être échoué ici pour l'avoir. »

En fait, il n'y eut qu'un seul état de la planche terminée : celui-là même que les lecteurs ont sous les yeux. Jules Jacquemart, miné par la consomption, s'éteignit à Paris le 26 septembre 1880. Quant à Burty, débordé par « le bibelot », comme il le répétait souvent, et aussi par la nécessité de suivre au jour le jour le courant de l'actualité, il n'acheva jamais le délicat récit dont le manuscrit est resté entre mes mains ; et c'est à une gracieuse communication de Mme Burty que la *Revue* doit de pouvoir mettre en lumière l'une des œuvres, sinon les plus importantes, du moins les plus parfaites d'un artiste que Charles Blanc saluait comme « primesautier et de tout premier ordre dans son genre, un graveur unique, tel qu'on n'en vit jamais, tel qu'on n'en verra plus ».

MAURICE TOURNEUX.





UNE BOITE EN LAQUE

BIBLIOGRAPHIE

Ruskin et la religion de la beauté [1]. — Il y a deux ans, M. Robert de la Sizeranne nous offrait un fort beau livre, si beau que M. Gaston Deschamps déclarait que « *La peinture anglaise contemporaine* » était, « peut-être depuis Fromentin, la plus pittoresque contribution à l'histoire de la peinture ». Maintes fois, dans cette belle étude, l'auteur avait mis en lumière un écrivain qui fut un passionné de la nature et avait affirmé, dès l'année 1843, la formule précise du réalisme : cet écrivain était Ruskin.

Aujourd'hui, M. R. de la Sizeranne donne de lui un portrait complet et magistral. Le sous-titre du livre, *la Religion de la beauté*, indique immédiatement que la passion de la nature fut pour Ruskin sa raison d'être, le commencement et la fin de tout. Dès le plus jeune âge, ce ne sont pas les êtres qu'il écoute parler, mais l'*alma parens*; il va à la vraie source de la beauté. Nous ne saurions trop dire avec quel charme et quelle originalité M. de la Sizeranne présente aux lecteurs Ruskin et sa famille. « Une nuit de l'été de 1833, le gardien d'une des portes de Schaffouse était réveillé par le bruit d'une chaise de poste et, lorsqu'il eut, en rechignant, ouvert ou à peu près sa barrière aux tardifs voyageurs qui l'imploraient, la voiture passa avec tant de hâte qu'elle brisa une de ses lanternes, puis elle disparut dans la ville. Arrivée à l'hôtel, on en vit descendre un courrier, un gentleman anglais et sa femme, une petite fille, un jeune garçon de quatorze ans et un domestique... .. » Ne dirait-on pas le début d'un roman de haute envolée cette page, suivie de bien d'autres, dans lesquelles, après avoir rapidement tracé le portrait de John James Ruskin, le négociant habile de la Cité, père de notre John Ruskin et celui de sa femme, M. de la Sizeranne expose avec une clarté merveilleuse les tendances du célèbre écrivain critique d'art de l'enfance à l'âge mûr? C'est non seulement le travail d'un littérateur de talent, mais d'un bénédictin; il n'y aurait en effet qu'à parcourir les notes et références inscrites à la fin du volume pour se convaincre de l'étude patiente qui a été faite de toutes les sources bibliographiques où ont été puisées les citations ou opinions émises. Le portrait de J. Ruskin est donc parachevé; il n'y manque aucun coup de pinceau et celui qui aura lu attentivement les trois parties de l'ouvrage, dans lesquelles sont mises en pleine lumière sa physionomie, ses paroles, sa pensée esthétique et sociale le connaîtra sur le bout du doigt.

Ce qui fait, selon nous, de Ruskin un homme à part, ce n'est pas seulement la beauté de ses idées, mais leur mise en action. Il ne se contente pas d'être un passionné de la nature, de la décrire dans la plus humble de ses merveilles[2]; il la prend sous sa protection, il poursuit le crime de lèse-nature. Quelques exemples : Voulant répandre le goût des arts dans les masses, il donne des leçons de dessin, le soir, dans une école d'adultes. En 1869, il ajoute à la fondation Slade une école de dessin,

[1] Un vol. in-8°, chez Hachette.

[2] Lisez *Præterita*. — *Modern Painters*. — *Les Sept Lampes de l'Architecture*. — *Sésame et les Lys*. — *Les Pierres de Venise*, etc.

puis une collection d'œuvres originales depuis Tintoret jusqu'à Burne-Jones, collection qu'il transporte en 1872 dans les salles d'Oxford; il alloue en même temps à l'Université 125000 francs pour l'entretien de l'École et le traitement du professeur. En l'année 1876 il fonde, avec le concours de ses amis, près de Sheffield, centre ouvrier, un musée rempli d'œuvres délicates.

Il va même plus loin; il rêve un coin de terre où il n'y aura plus d'engin à vapeur, ni de chemin de fer. L'homme n'abandonnera plus les travaux des champs « qui développent les muscles et fortifient la carnation » pour venir s'entasser dans les villes et s'y exténuer à diriger des machines. « Nous aurons, dit-il, abondance de fleurs et de légumes dans nos jardins, quantité de blé et d'herbe dans nos champs et peu de briques. Nous aurons un peu de musique et de poésie; les enfants apprendront à danser et à chanter dans ce coin de territoire; peut-être quelques vieilles gens pourront le faire aussi en temps voulu..... » Le projet était quelque peu chimérique; la meilleure preuve en est que, lorsque la « Saint George's Guild » fut fondée, on échoua sur le terrain purement agricole; mais le maître prit sa revanche sur le terrain industriel. Il fait si bien qu'il rétablit le filage et le tissage d'autrefois. « La machine qui tourne bêtement sur elle-même et ne se meut que grâce à la vapeur pestilentielle, remplaçait les jolis gestes de la main, animée par le souffle vivant de l'homme. » Ruskin supprime la machine et revient aux vieux métiers d'antan. Ne vit-on pas bientôt figurer dans les corbeilles de mariage du *Ruskin linen*?

Que ne fit-il pas encore? Ouvrez le livre de M. Robert de la Sizeranne, dont la prose est alerte, remplie de traits d'humour, vous serez édifié sur l'homme d'action qu'était John Ruskin. Vous le verrez également, dans son rôle de conférencier, attirer les foules autour de lui, les subjuguer. L'analyse si remarquable que donne de ses paroles son biographe fait comprendre pourquoi elles furent tant écoutées. S'il manque souvent de plan et d'architecture, s'il expose quelquefois les doctrines les plus contradictoires, ses pensées n'en viennent pas moins de la même source, la beauté. Il ne se contente pas de décrire pour décrire; dans ses paroles comme dans ses écrits, il y a de l'amour, de la passion. « Doit-on s'étonner outre mesure si Ruskin a rêvé qu'en restituant au monde la beauté — beauté dans la nature — beauté dans les corps humains — beauté dans les âmes, il lui restituerait du même coup le bonheur? »

Nous quittons à regret un tel ouvrage que viennent encore embellir deux portraits de John Ruskin, le premier à l'âge de trente-huit ans, le second à l'âge de soixante-seize ans, dans lesquels se perçoit, à côté d'une finesse de lignes exquises, une volonté que rien ne rebutera. Nous sera-t-il permis d'affirmer, en terminant, qu'un homme de cette envergure n'aurait peut-être pas soulevé en France l'admiration qu'a eue pour lui la nation anglaise. En notre pays, la critique d'art, telle grande soit elle et quel que soit le but qu'elle poursuive, n'est appréciée que par une minorité. Un philosophe de la taille de M. Paul Bourget qui, lui aussi, eut pour la beauté un véritable culte, doit sa réputation auprès du grand public bien plus à ses romans qu'à ses merveilleuses *Études psychologiques*. En Angleterre il en eût été tout autrement.

HUGUES IMBERT.

L'ART ET LA LOI

8. — Legs. — *Objets d'art.* — *Collections et Galerie.* — *Meubles meublants et non meublants.* — *Testament.*

Par testament olographe du 18 février 1891, M. le député Schœlcher a institué son ami M. Legouvé, académicien, son légataire universel, et après avoir fait différents legs particuliers il a pris, au profit du musée de l'île de la Guadeloupe, dont il était originaire, la disposition suivante : « Je donne et lègue au musée de la Guadeloupe ma collection entière de statuettes, bas-reliefs et bronzes, plâtres, cires ou biscuits de porcelaine, médaillons, pendules, candélabres, chandeliers, garde-cendres en bronze, etc., y compris les meubles et le piano orné de médaillons, plus tous les objets d'art qui se trouveront dans ma succession, soit à Paris, rue de la Victoire, soit à Houilles. »

Par codicille du 22 septembre 1891, il a légué en outre au même musée toutes les photographies et gravures qui se trouveraient dans ses domiciles à Paris et à Houilles, et à M. Faucon sa correspondance coloniale, sa canne en ébène et divers objets.

Par de nouveaux codicilles des 22 et 29 janvier 1893, il a légué au même M. Faucon ses trois bustes en bronze en stipulant que son légataire en disposerait d'accord avec M. Legouvé.

Mais par deux codicilles postérieurs des 29 août et 20 décembre 1893, il a fait à la dame Quenesson deux legs particuliers de sommes d'argent et une autre libéralité ainsi conçue : « Outre ce que je donne et lègue à la dame Quenesson par mon testament déposé chez M. Roy, notaire à Paris, je donne à ladite dame absolument tous les meubles meublants ou non meublants qui sont dans mon appartement de la rue de la Victoire, n° 64. Je donne également à la dame Quenesson mon buste en bronze, qui est à Houilles, ainsi que mon portrait à l'huile qui est à Houilles. »

En présence de ces différentes dispositions testamentaires, Mme Quenesson a soutenu d'une part qu'elle avait droit « à tous les meubles meublants et non meublants » énumérés dans l'inventaire dressé le 2 février 1894, sous les n°s 1 à 408, trouvés au domicile à Paris de feu Schœlcher, au buste en bronze et au portrait à l'huile du *de cujus* se trouvant à Houilles ; elle en a demandé la délivrance.

Au contraire, le musée de la Guadeloupe a prétendu que des objets réclamés par la dame Quenesson devaient être distraits tous les objets ayant un caractère artistique et pouvant être compris dans la collection d'objets d'art réunis par Schœlcher.

Dans le même sens, M. Faucon a prétendu que les trois bustes en bronze, à raison de leur caractère artistique, et suivant les intentions du testateur, ne pouvaient être compris dans les « meubles meublants » légués à la dame Quenesson.

Décidé : — 1° « Qu'aux termes de l'article 534 du Code civil les mots meubles meublants ne comprennent que les meubles destinés à l'ornement des appartements comme les tapisseries, lits, linges, glaces, pendules, tables, porcelaines et autres objets de cette nature. Les tableaux et statues qui font partie du meuble y sont aussi compris, mais non les collections de tableaux, qui peuvent être dans les galeries ou pièces particulières. Il en est de même des porcelaines : celles

seulement qui font partie de la décoration d'un appartement sont comprises dans la dénomination de meubles meublants. »

2° « Que dès lors les quelques objets d'art qui peuvent se trouver parmi les objets portés à l'inventaire du 2 février 1894, ayant été rencontrés épars dans les divers appartements occupés par Schœlcher, et n'ayant jamais été placés par ses soins, soit dans une galerie proprement dite, soit dans une pièce particulière ne peuvent être légalement considérés comme ayant fait partie d'une collection d'objets d'art. »

3° « Que, par suite, il est impossible de dire avec les premiers juges que le testateur n'a pas entendu révoquer par son dernier codicille, fait au profit de la dame Quenesson, le legs de ces objets d'art fait précédemment, soit au profit du musée de la Guadeloupe, soit au profit du sieur Faucon.

« En conséquence la Cour ordonne la délivrance par le légataire universel, M. Legouvé, des objets réclamés par la demanderesse. » — (Cour de Paris, 1re ch. 15 juillet 1896. — MM. Périvier, 1er présid.; Bulot, av. gén.; aff. Quenesson c. Legouvé, ès qualités. — Av. pl. MMes Chenu, Lallier, Brizard et E. Crémieux. — S. 97. 2. 167).

Observations. — Les principes de la distinction des biens, sur lesquels l'arrêt rapporté s'appuie avec raison pour réformer le jugement du trib. civ. de la Seine, sont écrits en termes exprès dans le Code civil. Néanmoins, ils sont si loin d'être connus des intéressés que la Cour a jugé utile de reproduire *in terminis* dans son arrêt le texte de l'article 534 qui les contient.

Il convient de se souvenir que les « meubles meublants » comprennent les objets d'art, placés dans un appartement, à titre d'ornement, de complément du mobilier; mais non, ceux qui sont logés séparément dans une galerie ou une pièce à part. Il est évident, dans ce cas, que l'intention de leur propriétaire a été de ne pas les comprendre avec les meubles dont il se sert, mais d'en former un tout distinct, constituant une propriété à part. Conformément à cette présomption, quand le propriétaire d'un tel groupement d'objets, recueillis et réunis dans une vue qui n'est manifestement pas celle de la décoration et de l'embellissement de l'habitation, dispose par donation ou testament de ses « meubles meublants », il n'entend pas disposer de la richesse spéciale que constituent ses collections. L'objet d'art ne rentre dans le mobilier que s'il en est l'accessoire.

Les objets d'art disséminés par M. Schœlcher dans ses divers appartements et qui en complétaient l'ornementation devaient donc, surtout en présence de la rédaction des derniers codicilles, appartenir au légataire, bénéficiaire du mobilier.



9. — Droit de reproduction. — *Lithographie. — Vente par l'artiste de la pierre lithographiée. — Reproduction par un tiers en phototypie. — Contrefaçon. — Dommages-intérêts.*

La Société populaire des Beaux-Arts distribue chaque année à ses adhérents une gravure ou une lithographie ne se trouvant pas dans le commerce et dont elle s'assure le droit exclusif de reproduction.

Au mois d'octobre 1894, elle a acheté à M. Dubois-Menant une pierre lithographiée représentant une composition de cet artiste intitulée *la Vieille Chevrière.*

Cependant, la *Revue des Beaux-Arts et des Lettres* a publié en première page, dans son numéro du 15 février 1897, un fac-similé réduit de cette lithographie. A raison de cette reproduction illicite, la Société populaire des Beaux-Arts a réclamé à Thomas dit Hamel, directeur de la *Revue des Beaux-Arts*, une somme de 1000 francs à titre de dommages-intérêts.

Il est constaté en fait par le tribunal que c'est la lithographie elle-même qui a été reproduite par la *Revue des Beaux-Arts* à l'aide d'un procédé de phototypie et que la reproduction de la *Vieille Chevrière* porte cette mention : « Fac-similé d'une lithographie originale de M. Dubois-Menant, etc. »

Décidé : — 1° « Que le tribunal n'a pas à rechercher si Dubois-Menant, auteur du tableau *la Vieille Chevrière*, et qui d'ailleurs n'est pas en cause, a conservé le droit de reproduire ce tableau par la photographie ou par tout autre procédé; qu'il suffit de constater qu'en vendant à la Société populaire des Beaux-Arts la pierre lithographiée, Dubois-Menant lui a cédé en même temps le droit dont elle se prévaut aujourd'hui; qu'en effet la propriété de la pierre implique nécessairement pour la Société le droit de reproduire cette lithographie à l'exclusion de tous autres ».

2° Qu'en outre la *Revue* « ne justifie d'aucune cession opposable à la Société populaire; qu'en admettant même qu'à une certaine époque Dubois-Menant lui ait donné d'une façon générale l'autorisation verbale de reproduire ses œuvres, le défendeur a été au moins imprudent en reproduisant purement et simplement, et sans en référer à personne, une lithographie dont un exemplaire avait été offert gracieusement par l'auteur plusieurs années auparavant ».

En conséquence, le tribunal condamne Thomas dit Hamel, en sa qualité de directeur de la *Revue des Beaux-Arts*, à payer à la Société la somme de 100 francs à titre de dommages-intérêts et aux dépens.

(Tribunal civil de la Seine, 1re ch., 25 mai 1897. Présid. M. Laporte — aff. Société populaire des Beaux-Arts c. directeur de la *Revue des Beaux-Arts et des Lettres*. — Av. pl. MM. Beurdeley et Droz. — Gaz. pal., 4-5 juill. 97.

Observations. — M. Menant-Dubois avait commencé par produire sa composition *la Vieille Chevrière* sous la forme d'un tableau. Avait-il aliéné ce tableau? La circonstance n'a pas été relevée. Se serait alors posée la question de savoir, si par rapport à l'acquéreur l'artiste avait retenu le droit de reproduire son œuvre par un art différent (cf. nos observations, cette *Revue*, 1897, p. 184).

Le point de départ de l'affaire est que l'artiste avait conservé le droit de se reproduire. En conséquence, il avait légitimement exécuté sa composition sur une pierre lithographiée; il avait dès lors pu la vendre. Cette cession entraînait pour l'acquéreur une double conséquence : le droit de publier la lithographie, et d'interdire à toute autre personne d'en faire autant, même par un autre procédé, soit, dans le cas actuel, par la phototypie.

Peu importait que l'artiste, d'une façon plus ou moins vague, eût donné à un tiers la permission de reproduire ses œuvres. Cette permission, qui ne constituait pas un contrat, ne pouvait tenir en échec la vente de la pierre lithographiée, et des droits exclusifs qu'entraînait la possession de ladite pierre, expressément consentie par l'artiste à la Société populaire des Beaux-Arts. Si le tribunal, par suite de circonstances imprévues, avait fait état, en faveur de la *Revue des Beaux-Arts*, de la permission à elle octroyée, une action récursoire se serait ouverte au profit de la société, acquéreur du droit exclusif de la reproduction de la lithographie, contre l'artiste qui n'aurait pas craint, qu'on nous pardonne l'expression, de faire ainsi « d'une pierre » deux coups.

Edouard Clunet,
Avocat à la Cour de Paris.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le second trimestre de 1897

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1897). Bulletin de mars-avril. — *Communications :* R. CAGNAT. Inscription d'Henchir Mettich. — C. JULLIAN. Tablette magique de Chagnon (Charente-Inférieure). — J. OPPERT. Le boisseau septimal ou métrétès chaldéen. — J. ROUVIER. Un poids antique de Béryte (Phénicie). — R. P. C. DE LA CROIX. Monuments gallo-romains de Berthouville.

Ami des monuments (l'). — N° 60. — *Texte et Illustrations :* Ernest RUPIN. Démolition de l'église d'Agen (Corrèze). — L. AUGÉ DE LASSUS. Un monument à classer : la Hunaudaye. — Ch. NORMAND. Les merveilles des voûtes de l'église Saint-Jacques du Tréport. — Ch. NORMAND. Reconstitution du Château-Neuf détruit de Saint-Germain-en-Laye. — Un vœu utile : établissement du plan de Carthage. — Entretien des monuments français : les orgues d'Embrun.

Archeologia de Paris. — I. Février-mars. — Costume Louis XII peint sur verre. — Mosaïque trouvée en Palestine. — Villes anciennes de l'Asie découvertes sous les sables. — Les constructions du Château-Gaillard au Petit-Andely. — Monogrammes et bas-reliefs du musée de Trèves. — Les tumuli américains. — Monnaies gauloises. — Vitres historiées. — Calvaires gothiques. — L'ogive au XIIe siècle. — Portrait de Jeanne d'Arc. — Amor, mosaïste roman. — Monnaies de Commius.

II à VI. L'architecture carlovingienne et les miniatures contemporaines. — Vercingétorix et la médaille d'Alise. — La mosaïque de Sousse et le portrait de Virgile. — Le trésor d'Hildesheim. — Numismatique gauloise et bretonne.

Architecture (l'). 10 avril. — Les plafonds du peintre Delafosse. — Dépose et conservation de décors peints sur plafonds en plâtre. — Le musée des Antiquités égyptiennes au Caire.

17 avril. — L'architecture aux Salons de 1897. — Les bâtiments et architectes de la Comédie-Française.

24 avril. — Les bâtiments du nouveau Muséum d'histoire naturelle. — Les précurseurs de l'art nouveau : M. Dutert.

15 mai. — L'architecture au Cambodge. Le grand hôtel de Pnôm-Penh. — Le musée de Copenhague.

22 mai. — Le monument Carnot.

29 mai. — Peintures antiques et vues de Pompéi. — Les anciennes portes de Cambrai.

5 juin. — Les futurs Salons de 1898-1899.

12 juin. — L'enseignement régional de l'architecture.

19 juin. — Le musée des Beaux-Arts et l'École nationale des arts et métiers de Lille.

26 juin. — Le monument de Beaumarchais à Paris. — La propriété artistique internationale.

Art et Décoration. Avril. — *Texte et Illustrations :* P. LEPRIEUR. Peinture décorative. — René BINET. Orfèvrerie et bijoux. — Gustave SOULIER. Jean Dampt et Mlle Antoinette Valgren. — Marius VACHON. Les Industries d'Art. — H. FIERENS-GEVAERT et Gaston MIGEON. Sculpture décorative. — H. FIERENS-GEVAERT. Tapisseries et broderies. — Gustave SOULIER. L'art moderne.

Mai. — THIEBAULT-SISSON. L'art décoratif. — P. ESQUIÉ. Mobilier et décoration intérieure. — Emile MOLINIER. Les arts du feu. — Gustave SOULIER. Alexandre Charpentier. — Eugène GRASSET. Les papiers peints.

Art français (l'). 13 mars. — Les œuvres artistiques de Guillaume II.

20 mars. — L'entrée payante des Musées.

27 mars. — Les artistes indépendants. — Les enchères de la postérité.

10 avril. — Les femmes à l'École des Beaux-Arts. — Le peintre Ingres.

24 avril. — Le système nerveux des artistes.

1er mai. — Les Salons de 1897.

Art pour tous (l'). Avril. — *Texte*. — L. BÉNÉDITE. L'organisation et le fonctionnement des commissions des Trustees dans les Musées de la Grande-Bretagne. — Les femmes à l'École des Beaux-Arts. — *Illustrations* : XVe siècle. École bourguignonne (meubles) : grande armoire en noyer sculpté. — XVIe siècle. Fabrique française (céramique) : carreaux de dallage incrustés, provenant des fabriques de Troyes et de Bourgogne. — XVe siècle. École florentine (attribué à Donatello) : la Vierge et l'Enfant Jésus. Terre cuite peinte et dorée (probablement de Michelozzo). — XVIIe siècle. Art flamand (sculpture) : râpes à tabac en ivoire. — XVIe siècle. École française (sculpture sur pierre) : transept septentrional (église abbatiale de Solesmes). — Antiquité. Art gallo-romain (bronze) : peson de balance (trouvé à Orange) — XVIIIe siècle. Art français : Louis XVI (meuble, tapisserie) : canapé recouvert en tapisserie de Beauvais. — XVIIe siècle. Art russe (orfèvrerie) : aiguière en argent doré, fourchettes en argent et vermeil.

Mai. — *Texte*. — L. BÉNÉDITE. Le catalogue du musée du Luxembourg — La Société des « Amis du Louvre. — *Illustrations* XVIe siècle. École italienne : céramique (décor polychrome), coupe en terre émaillée de Faenza (collection Salting). — XVIe siècle. École française (sculpture sur pierre) : transept septentrional de l'abbaye de Solesmes. — XIe siècle. Art allemand (influence byzantine), grand oliphant en ivoire — XVIIe et XVIIIe siècles. Art allemand (ferronnerie d'art) : clefs en fer forgé (musée d'art et d'industrie à Vienne). Art italien (reliure) : couverture du bréviaire Grimani par Alexandre Vittoria. — XVIIe siècle (commencement). Art espagnol (céramique) : carreaux de revêtement (azulejos). — XVe siècle. Art français (sculpture sur bois) : panneaux en bois de chêne sculpté. — Antiquité. Art égyptien (sculpture) : statues, granit, bronze et bois.

Art décoratif moderne (l'). Mai. — Arthur MAILLET. Le Salon des Champs-Élysées — FERNOUX. L'architecture au Salon des Champs-Élysées. — Arthur MAILLET. L'orfèvrerie française : Francis Peureux.

Juin. — Gustave BABIN. Le salon du Champ de Mars. — FERNOUX. L'architecture au Salon du Champ de Mars.

Art méridional (l') (Toulouse). Juin. — Jean DE L'HERS. L'art à Toulouse.

Artiste (l'). Mars. — F. ENGERAND. Pierre Gobert, peintre de portraits. — Ph. DE CHENNEVIÈRES. Une collection de dessins d'artistes français. — M. DES OMBIAUX. L'exposition de la Libre Esthétique, à Bruxelles. — M. GRIVAL. Le Salon de la Rose-Croix. — R. BOUYER. *Kermaria* et nos poétiques musicales. — L. DE VEYRAN. Une exposition d'artistes russes.

Bulletin de l'Association provinciale des architectes français (Marseille). 15 avril. — Zacharie RENDU. Le concours de Montpellier pour la construction de l'hospice départemental d'aliénés.

15 mai. — LECŒUR. De l'hygiène de l'habitation comme architecture intérieure.

Bulletin monumental de Nîmes. Janvier-juin. — E. de BEAUREPAIRE. Les peintures murales de l'église de Savigny près Coutances. — Cte DE MARSY. Un corpus campanographique au XVIe siècle. — Bon de RIVIÈRES. Glanures campanographiques. — BUHOT DE KERSERS. A propos des murs de Saintes.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord. T. XXIV, 1re et 2e livr. — Mis de FAYOLLE. L'église de la Monzie-Montastruc. — A. DE ROUMEJOUX. L'église de Serjeac. — A. MAISONNEUFVE-LACOSTE. La cloche d'Abjat.

Bulletin de la Société « le Vieux Montmartre ». 1897, 1er trimestre. — Ch. SELLIER. L'hôtel Labat. — J. MANGIN. Les artistes à Montmartre : Rosimond. — L. CAZARD. Documents montmartrois relatifs à Pigalle.

Bibliophile moderne (le) (no 1). — DE CURZON. Le Centenaire de Schubert.

Chronique des arts. 1er mai. — A. Rosérot. Les collections de Bouchardon d'après sa vente immobilière. — Le graveur Beauvarlet et l'école abbevilloise au XVIIIe siècle. — H. Frantz. Ford Madox Brown.

8 mai. — Les aquarellistes.

15 mai. — Le nouveau musée des Gobelins.

22 mai. Les artistes à la Bastille.

12 juin. — Émile Michel. La galerie des tableaux de la reine Christine de Suède.

26 juin. — Les pastels de Rosa Bonheur.

Correspondant (le). Mai. — A. Marguillier. Les Salons de 1897.

Correspondance historique et archéologique (la). 25 avril. — M. Dumoulin. Le mouvement historique et archéologique en Roannais (*suite et fin*). — Le cloître des Ermites de Saint-Augustin à Anvers.

25 mai. — Le peintre Firmin Girard. — Anthyme de Saint-Paul. La question de Morienval. — L'architecte Gobert et le peintre Lejeune. — Le cloître des Ermites de Saint-Augustin à Anvers (*suite*).

25 juin. — E. Lefèvre-Pontalis. La question de Morienval (réponse à M. Anthyme de Saint-Paul). — Dessins perdus de Granet.

Cosmopolis. Juin. — D.-S. Mac-Coll. Les Salons. — G. Montey. Une visite aux Salons anglais. — E. Muntz. L'anarchisme dans l'art (*fin*).

Juillet. — E. Richter. L'attrait esthétique du paysage.

Construction (Nouvelles Annales de la). Mai. — *Texte et planches.* L'usine de tissage de Saint-Quentin et l'architecte Ch. Cavé.

Juin. — L'abattoir municipal de Cologne et son ascenseur frigorifique.

Construction lyonnaise. Mai. — P. Chanliaux. Les Aqueducs gallo-romains de Lugdunum. — Henri Soulr. L'église Saint-Paul.

Juin. — P. Chanliaux. Les Aqueducs gallo-romains de Lugdunum (*suite et fin*). — D. Girard. A propos des aqueducs gallo-romains de Lugdunum. — Marcel Abrial. Le monument Carnot à Lyon.

Juillet. — Le pont des Facultés à Lyon.

Construction moderne (la). 5 juin. — *Texte et illustrations* : Exposition de la céramique. — Les idées de M. Max Doumic. — L'architecture au Salon des Champs-Élysées. — L'architecture à Buenos-Ayres. — L'hôtel des Postes à Chicago.

12 juin. — *Texte et illustrations* : L'art décoratif aux Champs-Élysées. — Musée des antiquités au Caire. — L'architecture à Buenos-Ayres. — Le Congrès de la propriété bâtie.

19 juin. — *Texte et illustrations* : Les idées de M. G. d'Avenel. — La chambre de commerce de Paris. — L'architecture et les architectes au Congrès de 1897. — L'architecture au Salon des Champs-Élysées.

26 juin. — *Texte et illustrations* : La reconstruction de l'hôtel de ville de Versailles. — L'architecture au Salon des Champs-Élysées. — Le monument d'Adolphe Adam. — Le dôme des magasins Dufayel.

3 juillet. — *Texte et illustrations* : Les idées de M. G. d'Avenel. — Concours pour la mairie d'Argenteuil. — Monument commémoratif au Mexique. — L'exposition du Guatemala. — Un asile de vieillards à Bruyères.

10 juillet. — *Texte et illustrations* : Les envois de Rome. — Le pavillon de l'alimentation à l'exposition de Bruxelles. — Le Congrès des architectes. — Le bazar de l'Hôtel de Ville.

Décoration ancienne et moderne (la). 1897. — *Armes* : Épée commémorative (acier, argent et or), Louis Bottée. — Armure indienne XVIe siècle (Parvillée frères). — *Intérieurs* : Intérieur d'artiste (M. Gros). Habitation, salon (Madeline et Lerolle). — Salon de réception dans un palais princier (J. Carré, architecte). — *Motifs d'architecture et de sculpture* : Le Dôme Clignancourt (Gustave Rives, architecte). Abbaye de Fécamp (clôture de la chapelle) (Carpentier et Bosio). — Monument élevé au comte Lambrechts (asile Lambrechts à Courbevoie) (Breitel et Arnauld). — Fontaine Louis XV au square Monge (Rapin). — Porte cochère, rue Saint-Louis-en-l'Île à Paris (Montaland, architecte). — *Médailles* : Mlle Bartet ; la Nature se dévoile à la science (centenaire du Muséum) Composition et exécution de L. Bottée. — *Dallages mosaïques* : L'église de Brou (Baudin, architecte, Parvillée frères, céramistes. — Croix en mosaïque d'émail. Tombeau de famille à Amiens (Milvoy, architecte). — *Orfèvrerie* : Gobelet en argent, F. Peureux. — Jardinière en argent (Prix du Jockey-Club : Louis et François Moreau sculpteurs). — *La pêche* : Vase décoratif bronze, marbre ivoire et or H. Allouard.

— *Sympathie* : Plaquette (Marioton). — *Reliure* : Couverture de manuscrit persan (Parvillée frères). — *Fleurs et fruits* : Roses trémières, pavots (Achille Parvillée). — *Panneaux* : décoratifs, maquette (Parvillée frères). — *Céramique* : Plats, vases, etc. *Les boulangers*. Murs en briques de grès flammé d'Émile Muller. — *Mobilier religieux* : Stalles Louis XIV et banc d'œuvre Renaissance (Fluegel).

Estampe (l') et l'Affiche. 15 mai. — Les Salons de 1897 : Ed. Pelletan. La gravure sur bois. — A. de Calonne. La gravure au burin. — C. Jannin. L'eau-forte et la pointe sèche. — A. Mellerio. La lithographie.

15 juin. — Clément Jannin : Clément Bellenger. — Pierre Gusman. Une année hors de France. — Loys Delteil. La gravure en couleurs et la gypsographie. — Alex. Henriot. Les affiches étrangères.

Estampe moderne (l'). No 1. Mai 1897. — L. A. Girardot. *Femme du Riff*. — L. Malteste. *Marchande de lacets*. — R. Ménard. *Automne*. — M. Realier-Dumas. *Corinne*.

Juin. — E. Berchmans. *Renouveau*. — A. Berton. *Rieuse*. — G. de Feure. *Retour*. — Mucha. *Salomé*.

Gazette des Beaux-Arts. Mai. — *Texte*. Albert Maignan. Le Salon de 1897, Société des artistes français (1er article). — Albert Besnard. Le Salon de 1897. Société nationale des Beaux-Arts (Introduction). — Alphonse Roserot. La statue équestre de Louis XV par Edme Bouchardon. — Henri Bouchot. Baudouin, peintre religieux (1er article). — Roger Marx. Les Goncourt et l'art. — Émile Michel. La galerie de tableaux de l'Ermitage. — Ary Renan. Une nouvelle illustration des Évangiles par James Tissot. (1er article). — F. de Mely. La couronne de fer et la donation constantinienne. *Gravures et hors texte* : *S. A. R. Mgr le duc d'Aumale*, peint par Benjamin Constant, gravé par Waltner. Portrait de *vieille femme*, d'après Rembrandt. *Jésus engage les apôtres à se reposer* (d'après James Tissot). *La bataille de Pavie*, tapisserie de Bruxelles.

Juin. — *Texte* : G. Schefer. Le duc d'Aumale. — M. Tourneux. L'Exposition de portraits de femmes et d'enfants à l'école des Beaux-Arts. — A. Maignan. Le Salon de 1897. Société des artistes français (2e article). — De Saint-Marceaux. La Sculpture aux Salons de 1897. — R. de Los Rios. La Gravure aux Salons de 1897. — A. Besnard. Le Salon de 1897. Société nationale des Beaux-Arts (1er article). — *Gravures et hors texte* : *L'Adoration des bergers*, gouache originale de P.-A. Baudouin. — *Le Lauraguais*, par J.-P. Laurens. — *Au Paradis*, par Lévy Dhurmer. — *Réception de l'empereur et de l'impératrice de Russie par l'Académie française*, d'après Brouillet. — *La Désespérance*, par Captier (statue marbre). — *Bonaparte entre au Caire*, par Gérôme (statuette bronze). — *La Vierge au Rosier*, d'après Botticelli, par J. Patricot.

Juillet. — J. Flammermont. Les Portraits de Marie-Antoinette (1er article). — Albert Besnard. Le Salon de 1897. Société nationale des Beaux-Arts (2e et dernier article). — Georges Bénédite. Une tête de statue royale, *Psammetik III*. — Albert Maignan. Le Salon de 1897. Société des artistes français (3e et dernier article). — Ary Renan. Une nouvelle illustration des Évangiles, par James Tissot (2e et dernier article). — Henri Bouchot. Baudouin, peintre religieux (2e et dernier article). — *Gravures hors texte* : *Portrait de Mme G...*, par A. de la Gandara. — Sainte-Geneviève ravitaillant Paris assiégé, d'après Puvis de Chavannes. — *Psammetik III*. — L. Bonnat. Aigle liant un lièvre. — F. Humbert. *Portrait de Mme la comtesse de B...* — G. Berges. *Saint Georges vainqueur*. — Wery. *Premières lueurs*. — *La Nativité*, gouache originale de Baudouin.

Gazette de Numismatique (1er trimestre 1897). — F. Mazerolle. J.-C. Chaplain et son œuvre. — P. Pinette. Le trésor du Bourgneuf. Monnaies carolingiennes. — G. Vedie. La trouvaille d'Évreux. Monnaies de Philippe VI, Jean le Bon et Charles le Mauvais. — A. Sambois. Les monnaies d'argent frappées en 1460 par ordre du duc d'Anjou et du prince de Tarente dans le royaume de Naples. Le monnoyage frauduleux de Ferdinand Ier d'Aragon. — R. Serrure. La numismatique tournaisienne. — H. Denise. Les monnaies de nickel en France et à l'étranger.

Image (l'). Avril-Mai. — *Texte* : Roger Marx, Cartons d'artistes : Daniel Vierge, Jean-François Millet, Eugène Carrière. — G. Marey.

Les vieux quartiers de Paris (le quartier Saint-Séverin). — Ch. SAUNIER. La nouvelle monnaie. — *Illustrations :* Daniel VIERGE. *Le Marché aux dindons* (gravé par M. Piat). — MILLET. *La fuite en Egypte* et *Fileuse Auvergnate* (gravés par Perrichon et Paris). — CARRIERE. *Le Christ en croix* (gravé par Perrichon et Ruffe).

Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux. 10 avril. — Noblin graveur. — Les églises rondes.

20 avril. — Le graveur Debucourt, le peintre Deshayes. — Singulières figures admises dans les églises. — Boutet, directeur artiste à la manufacture d'armes de Versailles. — Les collèges de Paris à la fin du XVIII[e] siècle.

30 avril. — L'architecte Louis. — Tableaux de Louis Boilly. — Bronzes vernis et patinés. — Les médailles insolentes. — Le peintre Antoine Vestier. — Les anciennes plaques de cheminée.

10 mai. — Le peintre L. Somers. — Singulières figures admises dans les églises (2[e] article). — M. F. Rever, un promoteur du mouvement archéologique en France. — Boutet, directeur-artiste à la manufacture d'armes de Versailles. — Portraits de Célestin Nanteuil. — Anciens émaux de Limoges.

20 mai. — Eisen, illustrateur de l'abbé de Grécourt. — M[me] Vigée-Lebrun.

30 mai. — Buste de Napoléon I[er]. — Anciens émaux de Limoges. — Daubigny, élève du prytanée de Saint-Cyr.

10 juin. — Le peintre Valentin. — Le peintre F. Ziem. — Singulières figures admises dans les églises (3[e] article). — Tableaux de Louis Boilly.

20 juin. — Le dessinateur Pistorius. — Anciennes plaques de cheminée.

30 juin. — Singulières figures admises dans les églises (4[e] article). — Anciens émaux de Limoges. — Le graveur Debucourt. — Elie de Beaumont, dessinateur.

10 juillet. — Le graveur Debucourt. — Tableaux de Louis Boilly.

Journal des Arts. Mai. — Auguste DALLIGNY. Le Salon des Champs-Elysées. La collection Bonnaffé. — L. SIFFERMANN. L'Exposition de Marseille. Le monument de Charlet. — Villa Médicis : envois à Rome. — P. DU MONT. Les aquarelles, pastels, dessins au Salon de 1897. — J. HENRIET. L'Exposition des artistes lyriques et dramatiques. L'Exposition d'aquarelles de Broca. Le monument de Pelouze. — Les miniatures au Salon. — La collection Emile Javet. — André ARNOULT. Le château du Clos-Vougeot.

Juin. — Le Salon des Champs-Elysées : Architecture, Gravure et Lithographie. — Le Salon des miniaturistes et enlumineurs. L'Exposition de Toulouse. — La gravure en médailles et sur pierres fines. — L'œuvre de M. A. Mucha. — L'Exposition du Champ-de-Mars : aquarelles, pastels et dessins. — GERSPACH. Rubens à la galerie des offices de Florence. — L'exposition de la Société des Amis des Arts de la Côte-d'Or à Dijon. — Les monuments en France : Restauration de l'Église de Saint-Vulfran, à Abbeville. — L'architecture au Salon du Champ-de-Mars. La sculpture à l'Exposition de la Société nationale des Beaux-Arts. La gravure au Champ-de-Mars. Les objets d'art à l'exposition de la Société nationale des Beaux-Arts (L. DE LOS RIOS).

3 juillet. — La Vierge de Montmort. — L'Exposition de Saint-Mandé. — Le monument de Maxime Lalanne à Bordeaux. — Les collections Hertford-Wallace. — BABELON. Etude sur la numismatique.

Journal des Artistes. Mai. — Maurice GRIVEAU. Un enseignement esthétique en plein air. — Le Salon du Champ-de-Mars : peinture, sculpture. — Sandro Botticelli (Léon Rosenthal) — Le Salon des Champs-Elysées : Peinture, Sculpture, Gravure.

Juin. — Les artistes belges. — Jules Breton, écrivain. — M. GRIVEAU. L'Alphabet de la cathédrale. — Manuel DEVALDÈS. L'art social.

Journal de la Société d'Archéologie lorraine, 1897, n° 4. — A. BENOIST. Les abbayes de Citeaux en Lorraine. — L. GERMAIN Monuments de la famille de Jamel dans le département de la Meuse.

Magasin pittoresque. 15 avril. — E. DUHOUSSET. Les statuettes du peintre Gérome.

Juin. — G. CERFBERR. Le paysagiste L. Français.

Mémoires de la Société nationale d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers. (Ancienne académie d'Angers). Janvier-Juin 1897. — J. DENAIS. La chapelle de la Barre et la sculpture de Pierre Biardeau. — L. DE FARCY. Ouverture, à la cathédrale d'Angers,

des sépultures de René d'Anjou, d'Isabelle de Lorraine et de l'évêque Ulger.

Monde moderne (le). Mai. — H. DE CHENNEVIÈRES. Le musée du Louvre.

Juin. — G. DE DUBOR. Le musée Guimet.

Juillet. — Louis GONSE. Les Salons de 1897.

Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest. T. XIX. Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. Le vase antique de Saint-Savin.

Monde musical (le). Mai-Juin. — Les grandes orgues. L'orgue électrique.

Moniteur des Arts. Mai. — Les Salons; Champ-de-Mars et Champs-Elysées. — Les Salonnets (Exposition des portraits de femme; exposition de l'estampe en couleurs). — Emile CARDAN : Charlet. — L'exposition de Bruxelles. — L'exposition Tiffany et Rippl-Ronai. — La section belge des Beaux-Arts.

Juin. — L'art décoratif aux Salons de 1897. — Miniaturistes et enlumineurs. — Louis Français. — L'exposition du peintre Mucha. — Les musées de l'étranger et l'Ermitage impérial : les écoles allemandes et flamandes. — Exposition Rosa Bonheur. — Les Patines nouvelles (Siot-Decauville). — Le monument d'Alphand. — Les éventaillistes.

Moniteur (le) des Expositions. Mars — P. BAUDIN. Les expositions. — L. DAUVERGNE. L'architecture à l'Exposition de 1900.

Avril 1-15. — C. A. LAISANT. La Science et les Expositions. — Louis DAUVERGNE. Les nouveaux palais de l'exposition. Architecture. — A. DE CUNHA. La gare des Invalides. — QUENTIN-BAUCHART. Le Cours-la-Reine.

16-30. Louis HENRIQUE. — L'exposition coloniale de 1900. — Louis DAUVERGNE. Architecture. Le pavillon de la ville. — Jules ADAC. L'exposition de photographie. — A. DE CUNHA. Le Palais de l'Industrie.

Mai 1-15. — Charles MORICE. L'exposition internationale de Bruxelles. — A. DE CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900.

16-31. — Ange GALDEMAR — Souvenir de l'exposition de 1889. Le tableau de Gervex. — A. DE CUNHA. Les travaux de l'exposition de 1900. — Louis DAUVERGNE, architecture : démolition du dôme central. — A. DE CUNHA. Les fondations du pont Alexandre III.

Juin 1-15. — Edouard GARNIER. L'exposition de céramique 1889, 1897, 1900. — A. DE CUNHA. Les travaux de l'Exposition de 1900 : les ponts de Paris.

Nouvelle Revue (la). 15 avril. — Eugène MUNTZ. Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées.

15 mai et 1er juin. — Jean D'ARGUNE. Le Salon de 1897.

1er juillet. — Dr Paul RICHER. Dialogue sur l'Art et la Science.

15 juillet. — Eugène MUNTZ. Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées (2e article). — Dr Paul RICHER. Dialogue sur l'Art et la Science (*suite*).

Nouvelle Revue rétrospective (la). No 35. — Un modèle de Bouchardon; Lucie Lefèvre.

Notes d'Art et d'Archéologie. Avril. — E. BELVILLE. Les Fitzroy pictures (grandes estampes en couleurs).

Œuvre d'Art (l'). (Directeur, Eugène MUNTZ). Mai. — BOYER D'AGEN. Les portraits de femmes à l'école des Beaux-Arts. — P. FORTHUNY : James Tissot. — J. DE MARTHOLD. La lithographie aux Champs-Élysées. — C. LUCAS. L'acropole de Pergame. — Un journal inédit du peintre Ingres.

1er juin. — GERMAIN BAPST. Le duc d'Aumale et le château de Chantilly. — L. AUGE DE LASSUS. Pompéi à l'école des Beaux-Arts. — Ch. PONSONAILHE. Le salon du Champ-de-Mars. — P. FORTHUNY. Les miniatures aux Champs-Elysées.

15 juin. — BOYER D'AGEN. Le duc d'Aumale et les collections de Chantilly. — E. DEL MONTE. La dynastie des Della Robbia. — Ph. TAMIZEY DE LARROQUE. L'art en province. Les collectionneurs marseillais.

1er juillet. — AUGE DE LASSUS. Rosa Bonheur à propos de quatre pastels. — P. FORTHUNY. L'exposition internationale de Munich. — G. D'ESTE. Une nouvelle histoire de l'art à Ferrare. J. MOMME. L'exposition de Montauban. — C. ENLART. La cheminée des Minimes à Douai. — Mme PEGARD. L'art et le féminisme.

Portefeuille des Arts décoratifs (publié par A. DE CHAMPEAUX.) Avril. — Cheminée de marbre avec appliques en cuivre ciselé. (Louis XVI). Commode en bois d'acajou à trois panneaux (œuvre de G. Beneman) France. Louis XVI). — Grand panneau brodé sur fond satin jaune. Japon XIXe siècle. — Panneaux en bois sculpté : France, XVIe siècle. — Appliques de lumière et candélabres ornés de figures d'enfant (œuvre de Pargelz

France. Louis XVI. — Console à quatre pieds en balustre et à mascarons (bois doré), (Louis XVI). — Maquettes de peintures décoratives représentant les parties du monde, France, Louis XVI. — Modèles de vases en porcelaine tendre (Sèvres). Louis XV).

Mai. — Cheminée et entourage de glace fin du règne de Louis XV. — Tiare d'Olbia en or repoussé (fac-similé), travail gréco-scythe. — Petit bureau en bois d'acajou surmonté d'un secrétaire à trois sections. France (Louis XVI). — Console d'applique (bois doré et sculpté). France, XVIIIe siècle. — Grand flambeau à base décorée de mascarons et guirlandes attribué à Charles Delafosse (XVIIIe siècle). — Chauffemains, vase cylindrique, vase à biberon. Fabrique d'Italie, XVe siècle. — Console d'entredeux supportée par un pied cannelé à tête de bouc; console reposant sur quatre gaines rectangulaires surmontées de bustes de femmes (modèles faits par le bronzier Parguez). — Modèles de lambrequins, œuvre de Ranson (Louis XVI).

Juin. — Décoration de salon, glace et panneau. (Louis XV). — Miroirs à main avec manche contourné et cannelé, travail gréco-romain (argent repoussé et ciselé). — Petite console en bois d'acajou avec étagères en marbre, (Louis XVI). — Grand tapis, médaillon au centre, travail de la Perse, XVIe siècle. — Grande cheminée Henri II. — Candélabre en forme de vase à piédouche, (Louis XVI). — Grand bassin (lion tenant une bannière à la fleur de lis d'or); fabrique d'Italie, XVe siècle. — Décoration d'une chambre à pilastre (Taraval).

Province (la) du Maine. — 1 à 4. G. de Janssens. Saint-Pierre de Zorouer et ses peintures murales. — A. Legendre. Le Saint-Sépulcre à N.-D. du Chêne. — L. Froger. La réfection de l'église de Chevaigné en 1510.

Progrès artistique (le). Juin-juillet. — F. de Menil. La musique dramatique chez les peuples du Nord : le théâtre lyrique anglais; les masques de cour; les origines de l'opéra anglais. Henry Purcell et son époque. — L. Puech. Le Salon du Champ-de-Mars. — René Brancoeur. Les maîtres musiciens de la Renaissance française — Jules Levy. Les envois de Rome à l'école des Beaux-Arts.

Quinzaine (la). Avril. — G. Glotz. Les fouilles de Delphes.

Juin. — P. Renaudin. John Ruskin.

Juillet. — A. Perate. Les Salons de Londres.

Revue archéologique. Mars-Avril. — Tyskiewicz. Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur. — Perdrizet. Lion gréco-archaïque. — P. Paris. Les bronzes de Costig du musée archéologique de Madrid. — Fausse. Le tumulus de Fontenay-le-Marmion. — Le Blant. Paléographie des inscriptions latines du IIIe siècle à la fin du VIIe. — Le Grand. L. F. S. Fauvel, antiquaire et consul (1753-1838). — Blochet. Les inscriptions de Samarkand : le Gour-î-mir ou tombeau de Tamerlan. — Clermont-Ganneau. Notes d'archéologie orientale (1er article).

Mai-juin. — Clermont-Ganneau. Notes d'archéologie orientale (2e article). — Dussaud. Voyage en Syrie (1896). Notes archéologiques. — Tyskiewicz. Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur (2e article). — De Ridder. La poignée de mains sur les bas-reliefs funéraires antiques. — Le Grand, L.-F.-S. Fauvel, antiquaire et consul (2e article).

Revue de l'Art Chrétien. — *Textes et planches* 2e livraison. J. Helbig. Le château du Karlstein et les peintures qui le décorent (1er article). — Em. Lambin. La cathédrale d'Amiens. — J. Helbig. Fra Giovanni Angelico da Fiesole, sa vie et ses œuvres (2e article). — F. de Mely. Reliques de Constantinople (2e article). — Ernest Rupin. La mort du bon et du mauvais larron. — Mgr X. Barbier de Montault. Les mosaïques des églises de Ravenne (N° 3). — Gerspach. Le tombeau de Laurent le Magnifique. — J. Helbig. Fra Giovanni Angelico da Fiesole (3e article). — J. Helbig. Le château du Karlstein et les peintures qui le décorent (*suite et fin*). — H. Chabeuf. Deux verrières du XIXe siècle à Beaune et à Saint-Seine-sur-Vingeanne (Côte-d'Or). — L. Cloquet. La Flore du moyen âge. — J. Helbig. Les Heures de Notre-Dame.

Revue de l'Anjou. Janvier-février. — L. de Farcy et P. Pinier. Le palais épiscopal d'Angers.

Revue de l'Agenais. 1897, n° 2. — Mommeja. Étapes archéologiques en Italie.

Revue des Universités du Midi N° 2. — P. Perdrizet. Delphes et Marseille, à propos d'une inscription archaïque.

Revue des travaux de la Société libre de l'Eure. — T. IV. L'abbé Porée. Rapport sur les découvertes archéologiques du R. P. de la Croix au Villeret (Berthouville).

Revue biblio-iconographique. N° 1. — D'Eylac. Les ventes de Marsac et de Goncourt. — E. Ramuro. Une vente de Rops.

Revue des Arts décoratifs. Avril. — Edme Conty. La décoration du tissu et du papier peint. — Ed. Pottier. La peinture industrielle chez les Grecs. — Cam. Leymarie. L'art décoratif à l'époque romantique. — Eug. Robert. La collaboration dans les œuvres d'art à propos de la *Gallia*. — E. Pascal. La décoration des places publiques (bustes et statues). — *Planches et hors texte :* Compositions inédites de Boignard, Th. Guérin, Bridelame, Bourgeois. — Six motifs de peinture industrielle chez les Grecs. — Mascarons de l'église de Reims (XIII[e] siècle).

Mai. — Eugène Grasset. L'art nouveau (1[re] partie). — L. de Fourcaud. Les arts décoratifs aux Salons de 1897 (1[er] article). — P. de Vaire. Nouvelle monnaie de MM. Roty et Dupuis. — *Planches et hors texte :* Eugène Grasset. *En chasse*, panneau décoratif en couleurs. Alexandre Charpentier, *Narcisse*, (motif de fontaine en grès polychrome). — Paul Aubé. Surtout de table cristal de roche et argent (commémorant la visite en France de l'empereur de Russie.

Juin. — L. de Fourcaud. Les Arts décoratifs aux Salons de 1897 (2[e] article). — Eugène Grasset. L'art nouveau (*suite et fin*). — Joseph Balmart. Les concours d'art décoratif du mois de mai. — Georges Berger. Rapport à l'assemblée générale de l'Union centrale des Arts décoratifs. — Ch. Rossigneux. Rapport au nom de la Commission de l'Enseignement de l'Union centrale. — Jules Maciet. Rapport au nom de la Commission du Musée des Arts décoratifs. — G. Boinet-Audoynaud. Rapport des censeurs sur les comptes financiers de l'Union centrale pendant l'année 1896. — *Planches et hors texte :* Les Arts décoratifs aux Salons de 1897. Projet pour dessus de cheminée devant être exécuté en grès par Antonin Mercié. — *Art moderne mosaïque :* composition d'Eugène Grasset pour la mosaïque du porche de l'église de Briare, exécutée par MM. Bapterosses. — *Concours des magasins du Louvre*. Projets d'horloge : MM. Fuchs, Paquet, Rudnicki. — *Concours de l'Union centrale des Arts décoratifs :* Projets de menus par M. Hingre.

Revue d'Assyriologie. T. IV, n° 1. — Heuzey. Sceaux inédits des rois d'Agadé. — Thureau-Dangin. Un cadastre chaldéen. — Oppert. Quelques mots sur le cadastre chaldéen. — Heuzey. Textes chaldéens très antiques.

Revue des Beaux-Arts et des Lettres. Juin. — Robert Harmand. Le Salon de Lyon. *Architecture :* La façade occidentale de la cathédrale de Bourges.

Juillet. — Hôtel de Ville de la Rochelle.

Revue blanche. Mai. — J. de Gaultier. Les Goncourt et l'idée d'art.

Revue catholique des Revues. Mai. — G. Bernard. Le monastère de Saint-Laurent à l'Escurial. — R. Laruelle. Portraits de femmes. Un peintre d'oiseaux, M[me] P. de Courcelles.

5 juin. — A. de Guny. L'art gothique. — Jean Brahms.

20 juin. — Les Salons de 1897.

Revue celtique (n° 2). — Les Gaulois dans le tome I du *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* de M. Salomon Reinach.

Revue chrétienne. 1[er] juillet. — H. Pierson. Rembrand exégète.

Revue des Deux-Mondes. Mai. — E. Michel. — Rubens et la galerie de Médicis.

Juillet. — G. Lafenestre. Les Salons de 1897. — La peinture aux Champs-Elysées.

Revue de Paris. Mai. — Ary Renan. Portraits de femmes et d'enfants.

Juillet. — M. Hamel. Les Salons de 1897. — C. Saint-Saëns. Charles Gounod.

Revue encyclopédique. Mai. — Aman Jean. Le Salon des Champs-Elysées. Henri Guérard, graveur. — A. Ernst. *La Vie musicale*. Tamagno et Risler. — Instruments de musique des anciens. — G. Jeanniot. Le salon du Champ de Mars.

Juin. — A. Robin. Les gravures préhistoriques de La Mouthe. — Gustave Soreph. La Banque de France (architecture). — Gustave Geffroy. *La Samaritaine* d'Edmond Rostand, composition de Mucha.

Revue critique d'histoire et de littérature. 3 mai. — Les manuscrits allemands des bibliothèques publiques et privées d'Angleterre (miniatures, enluminures, etc.).

10 mai. — Zarncke. Portraits de Gœthe.

17 mai. — Ch.-E. Ruelle. Trois musicographes grecs (Alypius, Gaudence, Bacchius).

31 mai. — LAVOIX. Monnaies musulmanes de la Bibliothèque nationale. — LE BLANT. Inscription de pierres gravées.

14 juin. — Mlles JEX-BLAKE et SELLERS. L'histoire de l'art dans Pline l'Ancien (article de Salomon Reinach).

21 juin. — EISENLOHR. Un plan cadastral de Babylone (article de F. Thureau-Dangin).

5 juillet. — Dr CARTON. Le sanctuaire de Baal-Saturne à Dougga (article de R. Cagnat).

Revue des études grecques. Janvier-mars. — M. HOLLEAUX. Questions épigraphiques. — Th. REINACH. Bulletin épigraphique.

Revue historique ardennaise. Janvier à juin. — H. JADART et A. BAUDON. Notice sur l'ancien village de Montmarin et le portail de l'église. — Numa ALBOT. Une inscription de l'ancienne église de Montey Notre-Dame. — R. GRAFIN. Un sceau de l'ordre de Saint-Hubert. — D.-H. VINCENT. Découverte de monnaies romaines à Terras-sur-Aisne. — P. LAURENT. Un coin de monnaie de Ferdinand de Bavière, archevêque de Cologne, prince-évêque de Liège et duc de Bouillon, trouvé à Liart.

Revue historique et archéologique du Maine, mai. — G. FLEURY. Le monastère de la Visitation de Mamers. — F. HUCHER. Des enseignes de pèlerinage de N.-D. de Liesse (Aisne). — J. CHAPPÉE. Sépultures de l'abbaye de Champagne et fouilles de 1895 à 1896.

Revue Mame Juin. — Le château de Chillon. — M. DE LA SIZERANNE. Edouard Trogan. — Henri GUERLIN. Le peintre Louis Français.

Revue du Midi Juillet — François DURAND. Le congrès archéologique de Nîmes. — Paul CLAUSEL et Adolphe PIEYRE. Les monuments artistiques de Nîmes.

Revue numismatique. T. I. (1er trimestre 1897). — J.-A. BLANCHET. Les monnaies coupées. — P. BORDEAUX. Les deniers frappés à Dun par Philippe Ier et Louis VI. — A. RAUGE VAN GENNEP. Jetons de Savoie. — R. MORVAT. Combinaisons secrètes de lettres dans les marques monétaires de l'empire romain. — H. DE LA TOUR. Médailles modernes du cabinet de France (acquisitions récentes).

Revue des Revues. 1er mai — Les dessins inédits de Thackeray.

15 juin. — Charles BANVILLE. Les ex-libris allemands.

1er juillet. — W. COFFIN. Un grand sculpteur américain (Auguste Saint-Gaudens).

Revue de la Société des Études historiques (no 2). — W. MARIE. A propos de la reprise du *Don Juan* de Mozart.

Revue scientifique (no 15). — J. GASTROW. L'esthétique populaire des couleurs.

Semaine la des Constructeurs, 8 mars. — E. LAMBIN. La Flore des grandes cathédrales de France (voir les numéros de mars à juillet). — Une nouvelle école de sculpture.

15. — L'architecture française au XVIe siècle (Maison d'Adam et d'Ève au Mans). — L'Hôtel Lallemand à Bourges).

12. — G. SAUTEREAU. La reconstruction des Tuileries.

19. — P. FORTHUNY. L'architecture en Suisse (Fribourg). — E. BATISSOL et NORMAND. La reconstruction des Tuileries (documents).

2 juillet. — Pascal FORTHUNY. L'architecture à l'étranger (Munich). — Elisée RECLUS. La reconstruction des Tuileries.

Société archéologique de Touraine. Janvier-juin. — L'iconographie de Descartes.

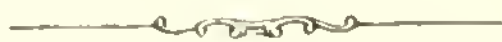
Temps (le). Juin (3-6-13). — Gaston DESCHAMPS. L'œuvre de John Ruskin.

Tour du Monde. 1er mai. — Baron de BAYE. Voyage archéologique en Russie.

22. — Une visite au tombeau des rois d'Annam. — Une découverte archéologique : La mosaïque de Madaba.

19 juin. — La sépulture royale de Négadah (Egypte).

3 et 10 juillet. — Eugène MUNTZ. Voyage aux villes historiques de la Franconie.



LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Académie des Beaux-Arts. — Deux élections ont eu lieu, le mois dernier, à l'Académie des Beaux-Arts.

Dans la première, il s'agissait de pourvoir au remplacement du duc d'Aumale. Les candidats étaient MM. le prince d'Arenberg, Georges Berger, Jules Comte, H. Lavoix et Charles Yriarte. Le prince d'Arenberg a été nommé au quatrième tour de scrutin. La *Revue*, en adressant ses félicitations au nouvel académicien, ne saurait oublier la part qu'il a prise à sa fondation, en acceptant d'être membre de son comité de patronage.

La seconde élection était motivée par la mort du paysagiste Français. Les candidats étaient au nombre de sept, MM. Busson, F. Flameng, Harpignies, A. Meignan, Aimé Morot, Roybet et Vollon. Il n'a pas fallu moins de vingt tours de scrutin pour aboutir à un résultat. C'est M. Vollon, le maître de la couleur, qui l'a finalement emporté.

Ne quittons pas l'Académie des Beaux-Arts sans mentionner le catalogue de l'œuvre de M. Chaplain qui a été récemment offert par son auteur, M. Mazerolle, archiviste de la Monnaie. Ce catalogue, dressé avec autant de goût que de soin et d'érudition, est extrait d'une Revue récemment fondée par M. Mazerolle, *la Gazette numismatique française*, dont le but est d'étudier toutes les questions relatives aux monnaies et aux médailles, anciennes et modernes, de notre pays.



Le Congrès des Architectes. — C'est à Lille que s'est tenue, le mois dernier, la réunion qui groupe chaque année les membres de la Société centrale des architectes français. Ils ont été reçus à la gare par le bureau de la Société des architectes du Nord dont le président, M. Dubuisson, leur souhaitait la bienvenue, et deux heures plus tard, dans l'amphithéâtre de l'Institut de physique, les opérations du congrès commençaient.

Parmi les plus intéressantes questions traitées au cours des séances, nous citerons la création des écoles régionales d'architecture destinées à donner aux jeunes gens, dans les grands centres provinciaux, l'éducation technique qu'il leur est impossible aujourd'hui de trouver, d'une façon sérieuse, autre part qu'à Paris. La question est malheureusement très complexe. Il faudrait, à des établissements de cette nature, non seulement un personnel enseignant de premier ordre, mais des sanctions analogues à celles qui attendent à Paris les jeunes gens au sortir de l'École des Beaux-Arts : un diplôme délivré par l'État et l'exemption de deux ans de service militaire. Nous reviendrons sur cette question si elle sort du domaine de l'imagination pour entrer quelque jour dans le réel. Elle vaut la peine d'être discutée, même par d'autres que des architectes.

Les quatre jours qui ont suivi se sont passés, moitié en séances, moitié en excursions dans la ville, et dans les prospères cités de Roubaix et de Tourcoing, ses voisines. On y a, comme il convenait, admiré les vieilles façades brique et pierre du vieux Lille, avec leur décoration ingénieuse, un peu lourde ; l'hôpital Saint-Sauveur, intéressant spécimen de notre architecture flamande du XVIIe siècle ; la citadelle, l'hôtel de Soubise, etc.

Parmi les constructions modernes, fort nombreuses, qu'ont visitées les membres du congrès, la plus importante est l'université catholique édifiée dans le goût gothique par l'architecte Louis Dutouquet, aujourd'hui décédé. Une mention spéciale s'impose pour la mairie de Templeuve, œuvre de l'architecte parisien Louis Bonnier, et pour les travaux pleins de talent de MM. Beuvignet,

Mourcou, Contamine, Batigny, Vandenbergh, Anscher, Newnham, Gilquin, Héret, Roussel, Cordonnier, Dehaudt, Dujardin, Baert, Boudin, Connissié, Vilain, Batteur, Cockenpot, Hannotin, Maillart, Marteau, Lecomte, Liagre, Bérard et Delmas. Il va sans dire que le monument de Faidherbe, dont le statuaire Mercié est l'auteur, et dont l'architecture a été étudiée par M. Paul Pujol, n'a pas été oublié dans cette série de rapides visites.

A Tourcoing, le clocher et les sacristies de Saint-Christophe, l'hôtel de ville et l'académie de musique, et quantité d'hôtels particuliers; à Roubaix, le très bel édifice construit par M. Dutert pour l'école industrielle, et quantité aussi de constructions privées se sont partagé l'attention.

Le mardi à deux heures, le congrès tout entier, acceptant l'invitation de la Société centrale d'architecture de Belgique, se transportait à Bruxelles en faisant une pause de quelques heures à Tournai.

Le soir même, une réception intime était organisée en l'honneur des architectes français, au palais de la Bourse du commerce. Le président de la Société centrale belge, M. Dumortier, y souhaitait aux congressistes la bienvenue, et la soirée s'achevait par un concert donné par la musique d'une des légions de la garde civique.

Le lendemain, visite des monuments de Bruxelles, noces et festins, réception à l'hôtel de ville par le bourgmestre, M. Buls, dont le courtois accueil et l'allocution finement spirituelle ont été fort goûtés. M. Etienne, vice-président de la Société française, remplaçant le président, M. Charles Garnier, à qui la santé n'avait pas permis le voyage, a répondu à M. Buls en termes excellents.

De Belgique, on rentrait à Paris où avait lieu, dans la séance de clôture, la distribution des récompenses, présidée par M. Rambaud, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les principales récompenses décernées ont été les suivantes :

1° Médaille d'honneur. — Médaille d'or : M. Emile Vandenbergh, architecte à Lille.

2° Architecture privée. — Grande médaille d'argent : M. Alfred Vaudoyer, architecte à Paris; M. Albert Lafon, architecte à Paris; M. Edmond Douillet, architecte à Amiens.

3° Jurisprudence. — Médaille d'argent : M. Charles-Victor Bartaumieux, architecte à Paris.

4° Archéologie. — Médaille d'argent : M. Albert Tissandier, architecte à Paris.

5° Ecole française de Rome. — Grande médaille d'argent : M. Graillot, ancien membre de l'École de Rome, agrégé des lettres, professeur au lycée de Toulouse.

6° Etude sur les monuments français. — Grande médaille d'argent : M. Lucien Roy, architecte à Paris.

7° Personnel auxiliaire des architectes. — Médaille d'argent : M. Edouard Delaunay, commis-architecte à Paris.



Le Musée de l'armée. — Depuis longtemps en projet, espéré par des collectionneurs, des érudits et des soldats, virtuellement préparé par des sociétés comme la *Sabretache* et le *Passepoil*, le musée de l'armée a pris naissance. On l'inaugurait récemment sous la présidence du ministre de la guerre, dans les salles du rez-de-chaussée à l'Hôtel des Invalides où sont représentées les victoires du roi Louis XIV.

L'honneur de ce résultat revient tout entier au général Vanson, le premier conservateur du musée, un savant et un collectionneur de choses militaires, ainsi qu'à ses collaborateurs dévoués de la *Sabretache*, le peintre Édouard Detaille, le général de Boisdeffre, MM. Gabriel Cottrau, Millot, Auguste Raffet et Frédéric Masson, l'homme en ce moment le plus autorisé en ce qui touche à l'épopée impériale. Comme bien on pense, l'art n'a point exclusivement préoccupé les organisateurs ; il s'agissait en fait plutôt d'un reliquaire que d'une exposition d'œuvres de premier ordre ; on y voit donc beaucoup plus de trophées, de tuniques trouées, de menus objets ayant leur histoire glorieuse, que de belles œuvres ciselées ou peintes. Mais le résultat n'en est pas médiocre, et c'est bien quelque chose d'intéressant au plus haut degré, que par endroits ces armes brillantes suspendues aux murailles, ces vitrines bondées de reliques, jusqu'à ces quatre maquettes, grandeur nature, des cavaliers de Napoléon, à qui MM. Detaille et Frédéric Masson viennent d'élever un monument impérissable.

L'essentiel était de vivre, et le musée vit.

il a le patronage du ministre de la guerre, il a son local admirablement approprié à son but ; il est, au moment présent, si favorable aux idées militaires, venu très juste à point. Il faut s'en rapporter d'ailleurs au général Vanson pour l'avenir ; le général est infatigable, mais il est surtout d'une érudition précise et sûre, qui gardera le musée d'encombrements et de non-valeurs. Du moindre bouton jusqu'à l'équipage complet du maréchal de France, rien n'entrera là qui n'ait son état civil inattaquable. Et ce musée complètera excellemment l'autre, dit d'artillerie, qui n'a ni le même but, ni peut-être la même rigueur historique dans les attributions.



Edouard Dantan. — L'épouvantable accident qui a enlevé le peintre Édouard Dantan a profondément ému les admirateurs d'un artiste qui laisse un œuvre essentiellement personnel. Nous ne pouvons rendre un plus digne hommage à sa mémoire, qu'en donnant quelques extraits de l'excellente étude que lui a consacrée dans le *Temps* M. Gustave Larroumet :

« Edouard Dantan n'était pas seulement un de nos peintres de genre les plus distingués. Il réalisait plusieurs de nos qualités françaises à un degré qui n'est plus commun, et il les maintenait avec une tranquille constance parmi les surenchères et les outrances qui traversent le développement de notre art national par la confusion d'une foire cosmopolite. »

. . . .

« Il était homme de famille et d'intérieur, fidèle aux vieilles habitudes. Sa large aisance lui aurait permis de s'installer dans le quartier à la mode, parmi les peintres élégants. Il avait conservé l'habitation paternelle, sur la colline de Saint-Cloud, et il ne la quittait guère. En entrant dans le grand atelier où ses propres études alternaient aux murs avec les maquettes de son père et de son oncle, après avoir salué dans le jardin la vieille mère, assise dans sa chaise roulante d'infirme et, plus tard, la jeune femme surveillant les jeux de ses enfants, on se croyait admis chez un de ces artistes du siècle dernier, Chardin ou Moreau, qui restaient dans leur monde et leur milieu, unissaient la simplicité des mœurs populaires à la solidité des mœurs bourgeoises, et se trouvaient parfaitement heureux loin des gens en place, des financiers et des coteries. »

. . . .

« Tout atelier d'artiste est un motif de tableau. La diversité amusante du mobilier et, par là-dessus, les jeux de la lumière, entrant à flots par les vitrages ou tamisée par les rideaux, ont souvent tenté les peintres. Aucun n'en a tiré d'effets plus justes et plus neufs qu'Édouard Dantan. Il obtenait du premier coup un égal succès, auprès des connaisseurs et du grand public, avec son *Coin d'atelier*. Il y avait représenté son père terminant, par une dernière caresse du ciseau, son grand bas-relief, l'*Ivresse de Silène*, tandis que le modèle, nu jusqu'à la ceinture, regarde le travail du maître avec l'intérêt d'un collaborateur. La vérité des poses, l'harmonie de l'arrangement, la finesse de l'exécution, cette atmosphère close enveloppant le travail calme, un caractère et une vie racontés par l'aspect de ce vieil artiste et le fouillis de ces plâtres, de ces marbres et de ces outils, tout concourait à produire une œuvre achevée.

« Edouard Dantan a repris souvent le même motif et, plusieurs fois, il a retrouvé un succès égal au *Coin d'atelier*, notamment avec le *Moulage d'après nature*, où il montrait une superbe fille, d'une blancheur ambrée dans sa nudité de rousse, tendant sa jambe fine que le sculpteur et son praticien dégagent avec précaution du plâtre durci. On l'a accusé de monotonie. C'était inévitable ; c'était aussi parfaitement injuste. Telle était sa conscience d'observation et sa justesse d'exécution que chacune de ces toiles est nouvelle. Dans toutes, le choix du motif et de l'heure, l'harmonie différente des tons, les jeux de la lumière et de l'ombre, tantôt la délicatesse des blancs et des gris, tantôt l'énergie des couleurs vives mettent une poésie et une vérité différentes.

« Vérité et poésie, il les trouvait dans tout ce qu'il voyait. Il traitait le plein air avec autant de justesse que le clair-obscur, ici plus délicat, là plus vigoureux. Il représentait des maçons construisant une serre sous le jour éclatant qui baigne la colline de Montretout ; de forts chevaux hissant un fardier le long de la côte qui aboutit devant sa porte ; des effets d'hiver et d'été. Il descendait à l'hôpital de Saint-Cloud et, dans le

cabinet du médecin, vieil ami de sa famille, il peignait sa *Consultation* à trois personnages : la malade, une petite ouvrière dévorée par la phtisie, le docteur qui l'ausculte avec une attention triste et la sœur de Saint-Vincent, impassible et douce, qui va la soigner. »

. . . .

« Un amateur éclairé, fervent de la Comédie-Française, M. Édouard Pasteur, formait une collection avec les portraits des sociétaires. Il en avait confié plusieurs à Dantan et il avait eu l'idée d'y joindre un *Entr'acte de première*, où seraient groupées les physionomies les plus connues du « Tout-Paris ». On se rappelle le grand succès que la toile obtint au Salon. Le peintre l'a offerte à la Comédie. Elle est un de ses meilleurs morceaux par l'esprit et la vie de toutes ces têtes, massées sur le fond rouge du grand rideau, sous la clarté jaunissante du gaz. »

. . . .

« Tel fut cet artiste, connu et apprécié, mais bien supérieur encore à sa réputation. Patiemment, par une formation lente, à force de conscience et de sincérité, il était arrivé à l'excellent. Prononcé devant ses confrères, son nom éveillait aussitôt une estime sérieuse et cordiale. J'ai appris sa lamentable fin, loin de Paris, au fond d'une vallée des Alpes, où je me trouvais avec deux maîtres de l'école française, Léon Bonnat et Édouard Detaille. La manière dont je les ai entendus apprécier l'œuvre de Dantan est le plus grand honneur que puisse obtenir une mémoire d'artiste. C'est une consolation, dans une telle catastrophe, pour ceux qui aimaient l'homme, et qui ne le reverront plus.

« Édouard Dantan était de sa race et de son pays. Vigoureux et délicat, spirituel et ému, il restait fidèle au dessin précis et à la couleur juste. Nous avons aujourd'hui beaucoup de peintres, et fort habiles, qui violentent le succès au détriment de ces vieilles qualités. Ils sont Italiens, Anglais, Scandinaves, etc. Dantan était un Français et un Parisien. A ce degré, l'espèce devient rare. »



Exposition d'art et de curiosité à Abbeville. — La Société d'émulation d'Abbeville a organisé une exposition rétrospective dans la grande salle de la halle aux toiles. Grâce à M. Delignières, président de la Société et l'un des plus passionnés historiens d'art de la province, cette exposition offre un véritable intérêt. Elle a contribué à faire sortir des collections où on les garde mille objets dont le groupement constitue pour les érudits et les curieux une source précieuse de renseignements inédits.

La partie supérieure des parois est garnie de tableaux anciens et de quelques bonnes toiles d'artistes locaux et d'artistes contemporains.

Au milieu de chaque travée, de nombreuses et élégantes vitrines renferment des objets artistiques ou de haute curiosité de toutes sortes, tels que émaux, ivoires sculptés d'une valeur inestimable, pièces d'orfèvrerie précieuses, anciennes, religieuses et autres, bijoux, éventails, manuscrits, reliures, comme aussi des objets d'antiquité de toute nature, des verreries anciennes, de beaux spécimens de numismatique, etc.

Une immense vitrine, placée dans la première travée, contient une quantité considérable de pièces de céramique de toute époque et de toute provenance ; la plupart de ces pièces sont fort rares et de grande valeur : toutes sont absolument intactes.

Nous devons mentionner aussi des objets de curiosité de toute espèce disséminés un peu partout : armes, œuvres de ferronnerie, coffrets, ustensiles divers.

La paroi de gauche a été spécialement réservée à des souvenirs du vieil Abbeville ; elle présente en effet des dessins, des tableaux, des tracés d'architecture, des maisons en relief, etc.

Enfin, plusieurs morceaux de sculpture se dressent au milieu de l'exposition et contribuent à en augmenter la décoration, qui, du reste, est très réussie.



Une exposition d'art chrétien. — La grande exposition d'art chrétien rétrospectif que la *Revue* a déjà annoncée, s'ouvrira décidement à Turin, au mois de mai 1898. Un comité de patronage français a été constitué. Il se compose de : MM. de Maulde de la Clavière, président ; prince della Rocca, vice-président ; André Le Glay, secrétaire ; baron d'Avril, l'abbé Beurlier, Bordes, Casati, R. P. Clair, Jules Comte, marquis Costa de

Beauregard, comte Guy de La Rochefoucauld, Vincent d'Indy, Lefébure, Eugène Müntz, Noblemaire, Puvis de Chavannes, Ravaisson-Mollien, baron Joseph du Teil. Le roi d'Italie a chargé le baron Manno, président du comité de Turin, d'adresser au comité français ses encouragements et ses vœux : « Avec ce comité, a-t-il dit, le concours des savants, des artistes et des amateurs de l'Europe est assuré. Je suis fort reconnaissant à ces messieurs de Paris. » Le Saint-Père, également, a désigné le cardinal Parocchi pour s'occuper spécialement de cette exposition.

Au même moment se réunira à Turin un Congrès d'histoire de l'art chrétien. Des conférenciers feront visiter aux congressistes l'exposition et leur expliqueront les objets exposés. Les conférences seront suivies d'auditions de musique sacrée des diverses époques, données par les chanteurs de Saint-Gervais et par diverses maîtrises d'Italie.

La partie musicale comprendra, outre la musique d'église proprement dite, des exécutions d'anciens oratorios et de mystères.

Les objets destinés à l'exposition, qui auront été agréés par le comité de Paris pour la France, seront pris et rendus chez les exposants, l'exposition se chargeant de l'emballage, du transport, des frais de douane et d'assurances. Quant aux voyageurs, ils bénéficieront de réductions importantes de tarifs. Le même règlement est applicable à l'Angleterre, où un comité de patronage est également institué. Les personnes qui désireraient, à un titre quelconque, prendre part à l'exposition ou au Congrès, peuvent *dès à présent* se faire inscrire chez le président du comité français, 10, boulevard Raspail, Paris.



Les travaux de restauration de l'Arc de Triomphe de l'Etoile. — L'Arc de Triomphe de l'Etoile est aujourd'hui à peu près débarrassé de son échafaudage : les charpentes de la face qui regarde les Champs-Élysées ont disparu; il en est de même de celles qui s'élevaient du côté de l'avenue Wagram.

Qu'a-t-on fait, en somme, et que reste-t-il à faire pour la restauration de l'édifice ?

Avant d'entrer dans quelques détails à cet égard, il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler brièvement les phases diverses qu'a subies, pendant trente années, la construction même du monument.

C'est le 18 février 1806, après la victoire d'Austerlitz, que Napoléon prescrivit l'érection d'un Arc de Triomphe en l'honneur des armées françaises. La première pierre fut posée au mois d'août de la même année. On en était à peine aux fondations, que des divergences de vues s'élevèrent entre les deux architectes chargés de la construction, Chalgrin et Raymond. Napoléon y mit fin, en nommant Chalgrin seul architecte du monument (31 octobre 1808). Approuvé le 27 mars 1809, le projet de Chalgrin était immédiatement mis à exécution, et on put bientôt se faire une idée plus ou moins approximative de ce que serait l'œuvre, car un simulacre de futur édifice fut constitué, au moyen de charpentes recouvertes de toiles, pour l'entrée solennelle à Paris de l'Empereur et de Marie-Louise le jour de leur mariage. Le monument atteignait une hauteur de 20 mètres, lorsque les événements de 1814 vinrent tout arrêter. C'est seulement neuf ans plus tard, lorsque Louis XVIII eut décidé de consacrer l'édifice aux souvenirs de la guerre d'Espagne, que le successeur de Chalgrin, Huyot, reçut l'ordre de reprendre les travaux. Mais Louis-Philippe rendit à l'édifice sa destination première et les opérations conduites, dès lors, par Blouet étaient terminées en 1836 pour les fêtes de Juillet. Elles avaient coûté dix millions environ.

En 1844, l'inscription suivante fut gravée sur les murs de la grande salle supérieure, côté de Neuilly :

CE MONUMENT, COMMENCÉ EN 1806
EN L'HONNEUR DE LA GRANDE ARMÉE,
LONGTEMPS INTERROMPU,
CONTINUÉ EN 1823 AVEC UNE DÉDICACE NOUVELLE,
A ÉTÉ ACHEVÉ EN 1836
PAR LE ROI LOUIS-PHILIPPE Ier
QUI L'A CONSACRÉ A LA GLOIRE DES ARMÉES FRANÇAISES
G. A. BLOUET, architecte.

Si on en excepte les réparations exécutées à la suite des événements de 1871, l'Arc de Triomphe de l'Etoile n'avait été jusqu'ici l'objet d'aucune opération importante. A diverses reprises, cependant, des pierres s'étaient détachées des parties supérieures de l'édifice et un examen fait à l'aide de lorgnettes avait permis de constater que beaucoup d'autres fragments étaient sur le point

de tomber également sur la voie publique. Il fallut donc se décider à une inspection minutieuse du monument et c'est pour cela que des échafaudages furent établis en 1894. On put ainsi dresser un devis complet des restaurations et demander ensuite aux Chambres les fonds nécessaires à leur exécution. Entrepris en 1896, aussitôt après l'allocation d'un premier crédit, les travaux suivaient leur cours normal, lorsque au mois d'octobre, ils furent subitement interrompus, l'architecte ayant reçu l'ordre de débarrasser le monument de ses charpentes, à l'occasion de la venue à Paris de l'Empereur et de l'Impératrice de Russie. Ouvrons ici une parenthèse. On s'est étonné, l'an passé, de ne voir travailler sur les échafaudages qu'un nombre très restreint d'ouvriers. Il ne pouvait en être autrement. La tâche de ces ouvriers — ils étaient six ou sept — consistait, en effet, à rechercher minutieusement les pierres ou les parties de pierres détériorées, à les enlever avec les plus grandes précautions, puis à préparer les trous destinés à recevoir les pierres nouvelles. Il est aisé de comprendre que, dans ces conditions, on ne pouvait employer qu'un personnel choisi et peu nombreux, à cause des dangers d'un travail effectué à pareille hauteur. Quant à la taille de la pierre, elle se faisait dans les carrières et les blocs n'étaient livrés sur le chantier que pour être immédiatement mis en place.

Lorsqu'on refit dernièrement l'échafaudage pour la continuation des travaux, une résolution fut prise qui modifia complètement le programme primitif : les dégradations constatées n'étaient que l'*effet*, n'importait-il pas surtout de rechercher la *cause* et, celle-ci une fois connue, d'aviser aux moyens de supprimer le mal pour l'avenir? On avait quelque motif de supposer que les détériorations étaient dues à des infiltrations d'eau. Des recherches furent faites. Elles établirent nettement que, malgré son bon état apparent, la partie supérieure de l'édifice, constituée en pierre de Chérence, laissait s'infiltrer de grandes quantités d'eau. Au-dessous de dalles paraissant très bien conservées et ne présentant aucune fissure, les maçonneries furent, en effet, trouvées mouillées. Mais ce qui démontra surtout l'extrême porosité de ces dalles, c'est que l'une d'elles, ayant été aménagée en cuvette et remplie d'eau, pendant plusieurs jours, fut invariablement trouvée vide, chaque fois, le lendemain ; le dessous était complètement humide.

Il fallait, à tout prix, empêcher ces infiltrations. L'idée de revêtir la plate-forme d'une couverture métallique fut mise en avant ; mais ce n'eût été là qu'un expédient et un expédient très coûteux, d'ailleurs, non seulement comme premier établissement mais aussi comme entretien. On décida le remplacement complet des dalles actuelles. Pour cela, le choix de la pierre à employer était de la plus grande importance. Avant de prendre une détermination on dut procéder à de nombreuses expériences. C'est, en définitive, la roche de Souppes qui fut choisie : seule de celles qui furent soumises aux essais, elle ne donna lieu à aucune infiltration. Les travaux sont commencés et des dispositions ont été prises pour que le montage des pierres s'effectue à l'intérieur d'un des piliers de l'édifice. De ce chef, aucun échafaudage extérieur n'a donc été et ne sera nécessaire. Aussi bien, ceux qu'on a installés cette année ont-ils eu une autre destination. Il s'agissait de se débarrasser des quelques réparations laissées en suspens sur la face du côté des Champs-Elysées, puis de restaurer la face Est et la face Nord de l'attique; ces réparations sont aujourd'hui presque toutes terminées. Quant aux travaux analogues à exécuter sur les autres parties du monument, on verra plus tard s'il y a lieu de les entreprendre, mais seulement lorsque auront été terminés les travaux de couverture de la plate-forme. Grâce à cette dernière opération, en effet, toute cause d'infiltration ayant été définitivement supprimée, il y a lieu d'espérer qu'aucune détérioration nouvelle ne sera plus à redouter.

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

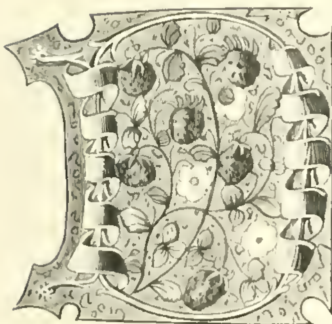
EVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LE STYLE DÉCORATIF A ROME

AU TEMPS D'AUGUSTE

LES STUCS DU MUSÉE DES THERMES DE DIOCLÉTIEN



E tous les musées de Rome, aucun ne s'est plus rapidement formé et accru que le musée des Thermes de Dioclétien. C'est là que les visiteurs familiarisés de longue date avec les collections romaines peuvent le mieux se donner la sensation de l'imprévu, en y cherchant les monuments découverts dans les fouilles les plus récentes. Le musée est établi dans l'ancien couvent des Chartreux de *Santa-Maria degli Angeli*, et l'installation, terminée en 1895, est aussi commode que pittoresque. Point d'entassement ni de confusion. Les statues antiques et les bas-reliefs occupent des salles de dimensions restreintes; un certain nombre de monuments sont logés dans les étroites cellules des religieux, et au sortir de ces petites *casette* qui ont conservé leur physionomie monacale, c'est un charme de se retrouver sous les spacieuses arcades du cloître, de laisser ses yeux se reposer sur le jardin où bruit une fontaine, au pied de cyprès centenaires.

Entre tant de richesses d'art qui sollicitent l'attention, il faut faire une

place à part aux stucs et aux peintures murales provenant d'une maison romaine, située sur l'emplacement des jardins de la Farnésine. L'histoire de la découverte est assez connue pour que nous nous bornions à la rappeler brièvement. En 1878, on exécutait, sur la rive droite du Tibre, des travaux destinés à rectifier le cours du fleuve et à faire disparaître l'éperon de terre que recouvraient les jardins de la villa. Dans le sol vaseux, les ouvriers mirent au jour les restes d'une riche habitation romaine, dont le plan se laissait facilement restituer. On détacha les peintures des murailles, on recueillit les stucs des plafonds et l'on put ainsi restituer, au musée des Thermes, un ensemble décoratif comparable, pour l'intérêt historique, aux précieuses peintures de la maison de Livie conservées au Palatin[1].

La maison de la Farnésine appartient en effet au début de l'époque impériale, et, suivant toute vraisemblance, au temps d'Auguste. Les peintures murales montrent le complet développement du style dit « d'architecture », qui s'est introduit à Rome dans le courant du premier siècle avant notre ère, et a supplanté le style « d'incrustation », c'est-à-dire l'imitation pure et simple des revêtements de marbre au moyen de stucs diversement colorés[2]. Le style « d'architecture » procède autrement. Il vise à donner l'illusion d'une architecture réelle, et il appelle à son aide toutes les ressources de la peinture ; il simule, sur les panneaux, de larges baies qui s'ouvrent entre des colonnes portées sur des socles et réunies par d'élégantes architraves ; il ménage, à la partie supérieure, de vastes perspectives où fuient les colonnades de hauts portiques, comme si la pièce n'était fermée que par une cloison basse, percée de larges fenêtres, et laissant partout pénétrer l'air et la lumière. C'est le triomphe du trompe-l'œil. Ces baies artificielles, les cadres factices qui couvrent les panneaux offrent à la peinture décorative un champ tout désigné, et le décorateur de la maison de la Farnésine y a placé toute une série de tableaux qui nous édifient sur les goûts des contemporains d'Auguste. La mode était évidemment à l'éclectisme. De même qu'au début de l'Empire, les amateurs de sculpture recherchaient les statues des anciens maîtres helléniques,

[1] Les peintures et les stucs de la maison de la Farnésine ont été publiés dans les *Monumenti inediti*, t. XI-XII et dans le supplément paru en 1891. Ces planches ont été réunies dans un atlas spécial, avec un texte de J. Lessing et A. Mau, *Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus*, Berlin, 1891. Cf. Helbig, *Musées d'archéologie classique de Rome*, traduction Toutain, II, p. 203, n° 971. Nos dessins sont exécutés d'après des photographies d'Alinari.

[2] L'histoire de ces styles a été faite par M. Mau dans un excellent ouvrage, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji*, 1882.

ou en achetaient des reproductions, de même il était de bon ton de montrer dans sa galerie quelque tableau grec acheté à grands frais. A défaut d'originaux, on se contentait de copies. C'est ainsi que, dans la maison de la Farnésine, les panneaux peints constituaient un véritable musée de copies, comme si le décorateur s'était plié aux exigences du maître. Tous les styles de la belle peinture grecque y sont représentés. Dans une des chambres à coucher, une Aphrodite assise, sur fond blanc, rappelle la manière sévère des maîtres attiques du v[e] siècle. La facture plus libre et plus souple qui caractérise l'art du IV[e] siècle apparaît dans deux petits tableaux montrant des femmes avec des instruments de musique. Une grande peinture où des nymphes s'empressent autour de Dionysos enfant, des scènes de théâtre, des scènes d'amour, relèvent du style brillant inauguré après Alexandre, et une amusante frise, où sont vivement esquissés des épisodes de la vie judiciaire, trahit l'observation réaliste et l'esprit anecdotique de l'art alexandrin. Ainsi, en promenant ses regards sur les tableaux qui ornaient ses murs, le possesseur de la maison pouvait se donner l'illusion de vivre dans un musée ; il y trouvait tout au moins le reflet de ces originaux grecs que les riches amateurs se disputaient à prix d'or, et il y en avait pour tous les goûts.

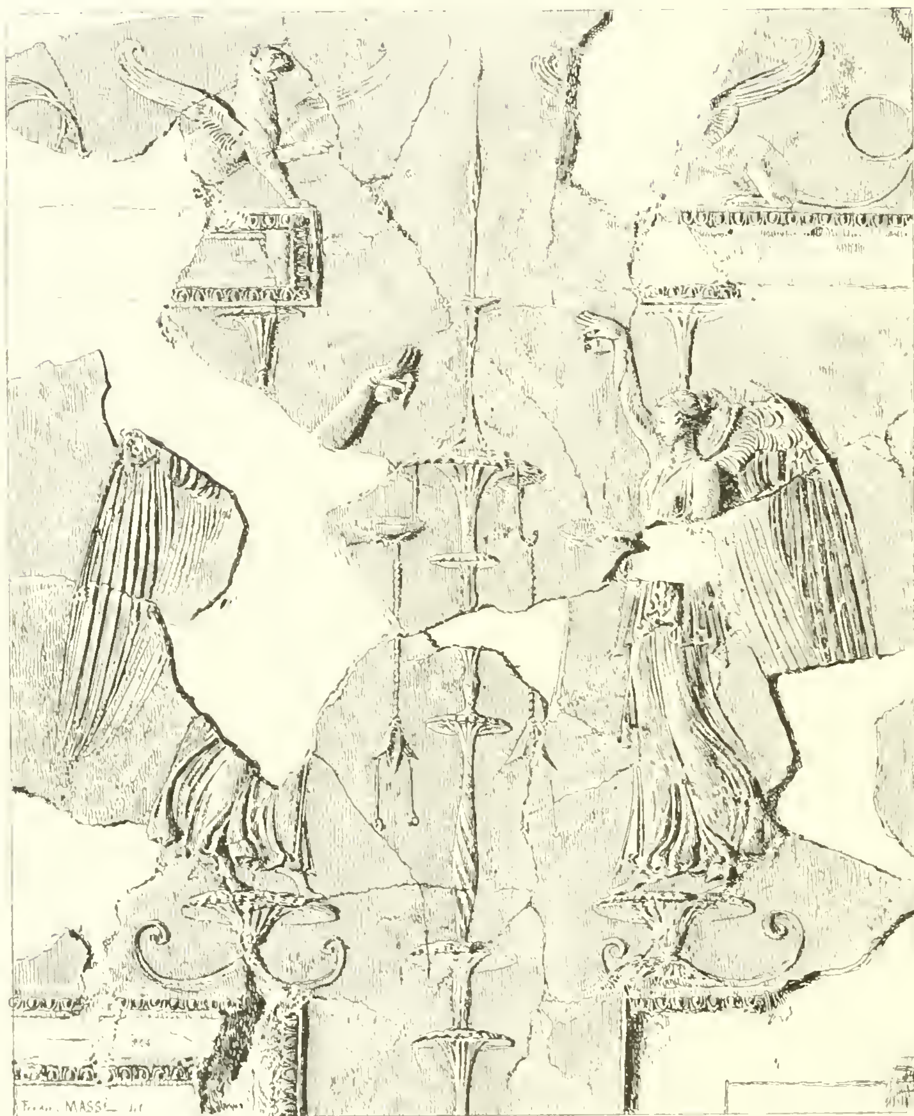
Assurément, si l'on ne considère que la valeur d'art, ces peintures ne dépassent pas la moyenne des fresques campaniennes ; les fouilles de Pompéi nous en ont livré de plus belles et de plus soignées. Il en est tout autrement des stucs. Ni à Rome ni à Pompéi on n'a trouvé une décoration plastique aussi variée, aussi finement exécutée. Les stucs de la Farnésine constituent une des principales curiosités du musée des Thermes, et à ce titre ils méritent une attention particulière.

I

LE PRINCIPE DE LA DÉCORATION ET LES SUJETS A FIGURES

L'architecte avait livré aux ornemanistes les voûtes qui recouvraient deux chambres à coucher, c'est-à-dire la partie où des revêtements de marbre sculpté auraient été un luxe trop coûteux. Ce luxe était d'ailleurs fort peu répandu au début de l'Empire, tandis que la mode du stuc travaillé plastiquement s'était

déjà de longue date acclimatée à Rome ; elle avait fait son apparition vers



VICTOIRE FAISANT DES LIBATIONS

Détail d'une voûte en stuc du musée des Thermes

l'année 100 avant notre ère, avec le style « d'incrustation », et le nouveau style « d'architecture » ne l'avait pas abandonnée. Les reliefs de stuc trouvaient

naturellement leur place dans le décor des voûtes, à la forme desquelles s'adaptait la division en caissons, en frises, en rectangles, en compartiments réguliers, qui est le principe de ce genre d'ornementation. Sous l'Empire, la décoration en stuc jouit d'une grande faveur. Il nous suffira de rappeler les stucs des prétendus bains de Livie au Palatin, ceux de l'édifice connu sous le nom de Thermes de Titus[1], et ceux des tombeaux de la Voie Latine, qui se marient si élégamment aux peintures des plafonds. Il y a là, en effet, pour l'art décoratif des ressources très précieuses, et l'on sait comment la Renaissance italienne en a fait son profit. La plasticité de la matière se prête à un style qui tient à la fois du bas-relief et de la peinture; elle permet des finesses et des accents dont une main légère peut tirer le plus heureux parti; et comme le travail se fait directement sur la paroi à décorer, sans procédés mécaniques,



VICTOIRE TENANT UN CASQUE

Détail d'une voûte en stuc du musée des Thermes.

[1] On sait que ces stucs, connus au temps de la Renaissance, ont presque complètement disparu. On en trouvera des reproductions plus ou moins fantaisistes dans l'ouvrage de Ponce, *Arabesques*

un bas-relief en stuc est, dans une certaine mesure, une œuvre originale où l'artiste met sa touche personnelle.

Quand on examine, au musée des Thermes, les arcs de voûte habilement restitués avec leur décor en stuc[1], on reste frappé du goût qui a présidé à l'arrangement et à la répartition des sujets. L'espace à décorer est divisé en cadres, en frises, en caissons, remplis par des tableaux en relief, des bustes ou des ornements. Comme dans le système adopté pour la peinture, les sujets des tableaux sont tantôt des compositions à personnages, tantôt des vues pittoresques, alternant suivant une ordonnance symétrique. Dans les intervalles, le modeleur a jeté des arabesques, des ornements végétaux, des figures irréelles qui témoignent de l'invention la plus libre, sans excès ni surcharge. Enroulements de feuillages, êtres chimériques dont les corps se terminent en capricieux rinceaux, Arimaspes fantastiques combattant contre des griffons, femmes ailées jaillissant d'un calice de fleur, ou bien accostées héraldiquement et portant des armes, ou bien encore faisant des libations de chaque côté d'un candélabre et soutenant sur leur tête de légères architraves surmontées de griffons ; tels sont les éléments de ce style décoratif qui a atteint sa perfection au temps d'Auguste, et qu'on peut appeler le « style empire ». Ces éléments, vous les retrouvez en effet dans les dessins qui nous ont conservé la décoration des Bains de Livie au Palatin, et les stucs de la Farnésine nous offrent ainsi un nouvel exemple du style qui a inspiré les *grottesche* de la Renaissance italienne.

Les tableaux modelés en relief dans leurs cadres élégamment décorés d'oves n'offrent pas moins d'intérêt. Arrêtons-nous d'abord aux sujets à figures. Bien que, au temps d'Auguste, les sculpteurs néo-attiques aient mis à la mode les pastiches des œuvres archaïques, nous ne constatons ici aucune préoccupation de reproduire des motifs anciens. Les compositions de ces tableaux sont empruntées au répertoire courant où puisent, de leur côté, les peintres pompéiens, et ce répertoire est celui de l'art hellénistique. Pourtant les scènes proprement mythologiques sont assez rares ; on ne peut guère citer que deux

antiques des Bains de Livie et de la Ville Adrienne avec les plafonds de la Ville Madame, Paris, 1789, et dans l'ouvrage intitulé, *Le Antiche camere esquiline dette comunemente delle Terme di Tito, disegnate ed illustrate da Antonio de Romanis*, Rome, 1822. Pour les stucs de la Voie Latine, voir *Monumenti inediti*, t. VI, pl. XLIII et suivantes.

[1] Voir les planches d'ensemble gravées dans l'ouvrage déjà cité de Lessing et Mau, *Wand- und Deckenschmuck*, pl. XII-XV.

tableaux un peu énigmatiques, où il est permis de reconnaître les Héliades amenant le char d'Hélios, et Phaéton, accompagné d'un vieux serviteur, se présentant devant son père, pour lui demander la permission de conduire son attelage[1]. Les sujets les plus fréquents montrent des scènes de culte, analogues à celles qui reviennent si souvent sous le pinceau des décorateurs pompéiens[2]. Là aussi se retrouvent l'inspiration hellénistique et la mise en scène pitto-



PHAÉTON ET HÉLIOS

resque dont la poésie alexandrine a contribué à répandre le goût. On sait quelle place tiennent, dans les idylles de Théocrite et dans les épigrammes de l'Anthologie, les autels fleuris de guirlandes, les arbres sacrés qui les ombragent, les hermès de Priape, objets de la dévotion des bergers, en un mot tout le décor de la religion champêtre au milieu duquel se déroulent les scènes de l'idylle grecque. Ce décor est reproduit avec persistance dans les tableaux de stuc du musée des Thermes, et ce sont des scènes de culte qu'il encadre.

[1] Lessing et Mau, pl. XII-XIII. J'ai publié un fragment de ce dernier tableau, *Gazette arch.*, 1885, pl. X. Mais il est aujourd'hui plus complet et l'interprétation proposée doit être modifiée.

[2] Voir Helbig, *Wandgemaelde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens*, ch. XVII, p. 422.

Notre planche gravée met sous les yeux du lecteur un des bas-reliefs dont le sens est le moins douteux : ce sont des femmes faisant une offrande à Priape. L'une d'elles est montée sur un rocher, pour se hisser au niveau de l'autel, déjà orné de bandelettes et de guirlandes. Tenant d'une main un plateau chargé de fruits, et très affairée, elle se retourne vers ses deux



SCÈNE DU CULTE DIONYSIAQUE

compagnes. La première lui tend une guirlande ; l'autre s'avance, soutenant d'une main, avec un joli geste de canéphore, le large plateau qui charge sa tête. Et voici, dans un coin du tableau, le figuier aux branches tordues qui égaie le rustique sanctuaire. C'est encore à des cérémonies de culte que s'occupent les personnages des autres tableaux. Ici, au pied d'un pilier orné de fleurs, une femme allume deux torches à un autel ; près d'elle, un musicien souffle dans une double flûte ; de l'autre côté, un personnage ventru à type de Silène s'accoude lourdement contre un cippe, derrière lequel apparaît le buste d'une femme voilée. On songe naturellement aux cérémonies du culte dionysiaque, car nous trouvons réunis, dans un charmant relief par malheur



OFFRANDE A PRIAPE

fort mutilé, les compagnons habituels de Dionysos, Silène debout près d'une panthère familière que caresse une femme agenouillée, et un Satyre qui semble joyeusement répondre aux agaceries d'une Ménade. Ailleurs, s'accomplit le mystère d'une initiation. Près de l'autel où un sacrificateur semble égorger une victime, une femme guide un jeune garçon qui s'avance la tête couverte d'un voile, un thyrse à la main; une autre tient le tambourin. Peut-être faut-il reconnaître une scène d'oracle ou de magie dans le tableau où deux femmes écoutent avec recueillement une sorte de prophétesse qui tient de grandes tablettes, sans doute couvertes de quelque obscur grimoire. La superstition romaine avait rendu ce genre de spectacle familier à tous, et les curieuses peintures de la maison de Livie nous ont appris que les scènes de magie et de divination avaient conquis leur place dans le répertoire des décorateurs[1].


Silène, Ménades et Satyre

Il ne faut pas chercher dans l'exécution des stucs de la Farnésine le style soutenu des bas-reliefs en marbre. Nous sommes ici dans le domaine de l'art décoratif, qui confine à l'art industriel. Mais tout en gardant comme un caractère d'esquisse, ces petits tableaux sont traités avec une finesse de touche, une entente du modelé qui dénotent une main très exercée. A n'en pas douter, ils sont l'œuvre d'artistes grecs, comme les peintures, dont l'une porte la signature d'un Grec, Séleucos. La Rome cosmopolite d'Auguste est devenue en effet le centre d'une grande culture artistique, et toutes les industries si florissantes dans l'ancien monde hellénique s'y sont acclimatées. Il y a là nombre d'ateliers où des artistes grecs travaillent l'argile et le stuc, préparent les modèles des belles pièces d'orfèvrerie et composent le décor de ces grands vases de luxe que d'habiles praticiens exécutent en marbre, tandis

[1] Voir G. Perrot, *Mémoires d'archéologie*, p. 124 et pl. VIII. G. Boissier : *Promenades archéologiques. Rome et Pompéi*, p. 82. Paul Girard, *La peinture antique*, p. 306, fig. 183-184.

que d'autres, plus modestes, moulent les frises de terre cuite qui fournissent aux habitations bourgeoises une décoration à bon marché. Au temps de César, deux Grecs, Pasitélès et Arcésilas, sont célèbres pour leurs *proplasmata*, c'est-à-dire pour leurs esquisses modelées en terre, que se disputent les amateurs : un chevalier romain paie un talent, environ 5 890 francs de notre monnaie, le modèle en plâtre d'un cratère. Assurément les auteurs de nos stucs sont



SCÈNE D'INITIATION

des artistes de condition plus humble et leurs noms obscurs restent ignorés; ils ont tout au moins conservé la tradition du style grec ou, pour mieux dire, alexandrin, qui a conquis la vogue dans les derniers temps de la République.

C'est bien, en réalité, de l'art alexandrin que relèvent les stucs de la Farnésine, et comme leur date est à peu près certaine, ils apportent un élément très intéressant dans une question souvent débattue, celle des influences qui préparent à Rome la formation du style « empire » ou « augustéen [1] ». Or, si l'originalité de l'art romain a trouvé des défenseurs convaincus, il faut bien reconnaître que ce style « augustéen » contient une forte proportion d'élé-

[1] C'est l'expression proposée par M. Franz Wickhoff, dans une intéressante étude sur les débuts de l'art romain, *Die Wiener Genesis*, Vienne, 1895.

ments grecs, et, pour préciser, alexandrins. Les stucs du musée des Thermes en fournissent une preuve indéniable. Ils sont apparentés de très près aux reliefs de marbre qu'on a appelés justement des « tableaux de cabinet », et qui, dans les palais de Rome, remplissent le même office que les tableaux de stuc, moins riches et moins coûteux. L'origine alexandrine de ces bas-reliefs, ou tout au moins des originaux dont ils dérivent, a été démontrée victorieusement par M. Th. Schreiber[1]. Qu'on en rapproche nos tableaux de stuc : on y retrouvera tous les caractères par où se trahit, dans les bas-reliefs, une évolution de style nettement accusée : le décor pittoresque associé à la figure humaine, un goût marqué pour l'anecdote et pour les scènes de genre, un sentiment tout nouveau de la perspective, une tendance marquée à introduire dans la composition sculptée les ressources et les conventions de la peinture. Les artistes qui ont modelé les stucs de la Farnésine se réclament résolument de cette école. Ils ont appris des sculpteurs alexandrins à égayer les fonds en y figurant des décors d'idylle, en y lançant de hardies silhouettes d'arbres, en ne reculant pas devant le rendu des feuillages ; ils leur ont emprunté leur modelé savant, tantôt très ressenti, tantôt très adouci, et qui tire des jeux d'ombre et de lumière un parti très ingénieux. Ainsi traité, le décor en stuc devient une véritable œuvre plastique ; les reliefs de la Farnésine nous apprennent tout ce qu'une main habile peut y mettre de légèreté, de finesse et d'esprit.

[1] Theodor Schreiber. *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*. Leipzig, 1888.

MAX. COLLIGNON.

La fin prochainement.



CAUSERIES SUR LES STYLES

L'ENFANCE DE L'ART



l peut sembler fastidieux, voire même inutile, de remonter à l'origine, ou pour mieux dire à l'enfance de l'art ; on avouera cependant que si ses premiers bégaiements ne sont pas positivement faits pour nous émerveiller, ils présentent toutefois un intérêt marqué, tant au point de vue de l'enchaînement des causes ayant concouru à son développement, qu'à celui de l'éclaircissement apporté à l'étude des styles primitifs dans les nations civilisées. Qu'on ne nous croie donc pas pénétré d'une conviction absolue en ce qui concerne la théorie qui va suivre, faite en grande partie de conjectures ; si, en tout cas, elle n'est pas rigoureusement vraie, elle est tout au moins vraisemblable.

Dès que l'homme fut sorti de cette période d'état sauvage, où la lutte contre les animaux et contre ses semblables avait fait de lui une sorte de brute traquée et affamée, incapable d'autres pensées que celles relatives à sa conservation et à sa nourriture, dès qu'il eut gagné quelques instants de repos et de tranquillité, le désir de se faire remarquer autrement que par sa force dut poindre en son esprit et conséquemment le besoin de parer, ses armes d'abord, puis ses vêtements et enfin sa demeure.

A ce moment [1] l'*Art* était né ; il restait à la paix intermittente, au grou-

[1] Moment qui correspond à ce que les anthropologistes appellent l'âge *préhistorique* de la pierre taillée ou polie, les âges du bronze et du fer marquant déjà les premières étapes de la civilisation.

pement en sociétés, au bien-être relatif, le soin de se charger de son développement. Si son enfance fut longue, on sait qu'il se rattrapa dans la suite et l'on connaît sa belle descendance.

L'Art fit donc son entrée dans le monde à l'état d'embryon informe, on peut le dire, avant terme. Son père fut le *Hasard* et sa mère la *Nature*, tous deux se chargèrent successivement ou simultanément de son éducation.

Le Hasard, dont bien injustement on a nié l'existence, fit découvrir à l'homme des coïncidences de lignes et de formes qu'assurément un être grossier n'aurait jamais trouvées de lui-même; la Nature lui montra, de son côté, d'innombrables modèles à suivre.

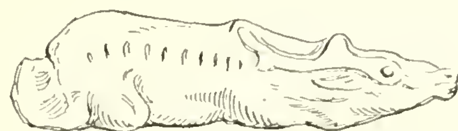

trouvé à Bruniquel (T. et Garonne)

Fig. 1.

C'est ainsi que se révélèrent aux yeux des observateurs primitifs des cornes, des ossements, des calcaires en rognons, des morceaux d'ambre dont les formes affectaient de vagues ressemblances avec les corps d'êtres vivants : animaux ramassés ou accroupis, aux membres repliés, etc. La ressemblance n'étant qu'incomplète, l'homme chercha d'instinct à l'améliorer, ce qu'il fit d'abord à l'aide de traits gravés à la pointe de silex, puis en approfondissant les creux de manière à faire ressortir les formes naturellement ébauchées (fig. 1).

Pour les objets en bois, malheureusement en grande partie dévorés par l'incendie ou la pourriture, ce furent des troncs noueux, à peine dégrossis, qui rappelèrent l'homme ou la femme debout, les bras collés au corps, à moins que ceux-ci ne fussent dégagés du torse en forme d'anses. Parfois lorsqu'une forte saillie, nez, avant-bras ou main, paraissait indispensable, on la rapportait à l'aide d'un morceau détaché. On retrouve tout ou partie de ces caractères aussi bien dans les *xoana* des Grecs primitifs que dans les idoles des peuplades sauvages [1].

Tel fut le début de la taille en *ronde bosse*, qui dut être d'autant mieux la première expression de la sculpture que le travail était presque tout fait.

Le *bas-relief* ne dut apparaître que plus tard, suivant une autre voie.

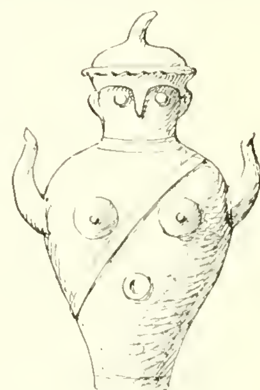
[1] A propos de *sauvages*, on remarquera qu'ils représenteraient exactement, dans les temps modernes, des variétés d'hommes préhistoriques, si leur naïveté primitive n'était amoindrie ou étouffée par de longues superstitions.

comme résultat de l'exagération d'un dessin gravé, dont les bords furent ensuite arrondis, puis le fond reculé pour mieux faire valoir les motifs. Ce type de sculpture méplate et barbare s'est conservé longtemps, car on le retrouve sur les bas-reliefs des anciennes civilisations du Pérou et du Mexique (fig. 2).



Fig. 2.

Quant au relief des formes, obtenu par le *modelage*, il ne devait survenir que plus tard, après les premières poteries utilitaires d'argile grossièrement façonnées. Le potier chercha d'abord à intéresser la surface de ses vases, puis à en animer la forme qu'il trouvait ressembler vaguement à un corps, par l'adjonction d'yeux, de nez, d'oreilles, de seins, de nombrils et le reste, ou encore en transformant les anses en bras, dans le genre des vases primitifs de la Troade (fig. 3). Enfin, à force de manier la terre, le potier s'essaya directement à l'imitation des formes animales, cette fois en toute liberté et sans que le hasard le conduisît.


Fig. 3.

En ce qui concerne le dessin, les documents sont relativement nombreux ; les plus anciens, gravés sur des os, des cornes, des schistes ou des pierres, montrent des profils d'animaux : rennes, chevaux, ours et mammouths, rendus avec une fidélité, certains mêmes avec un talent d'observation qu'on ne s'attendrait guère à rencontrer chez d'aussi primitives productions (fig. 4). La figure humaine, quoique cependant bien observée, paraît plus rarement et ne semble pas réussie au même degré.

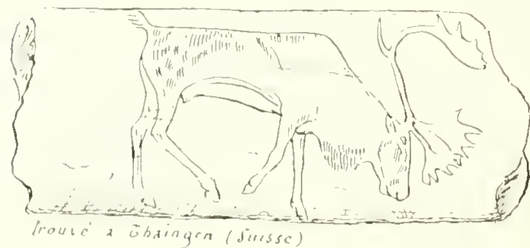


Fig. 4.

Mais en sculpture, comme en dessin, ce qui domine, c'est la *sincérité* dans

l'imitation de la nature. Nulle autre intention que celle de répéter consciencieusement ce qu'ils voyaient ne pouvait venir à l'esprit de ces naïfs artistes, toute idée d'interprétation devant leur sembler inutile. La copie pure et simple de la nature devait d'ailleurs leur procurer une satisfaction d'autant plus aisée à expliquer, qu'on voit encore, de nos jours, des artistes de valeur s'en contenter toute leur vie.

Le dessin *géométrique* eut, de son côté, diverses origines. Les premiers motifs du genre, dans lesquels on relève une idée rudimentaire de décoration, sont des stries, rayures ou encoches, obtenues par le grattage à la pointe, et disposées le plus souvent en arêtes de poissons (fig. 5).

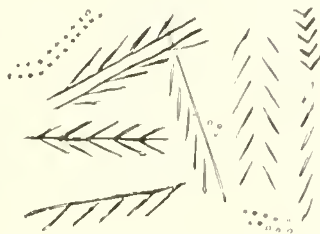


Fig. 5.

Le grand nombre de détritus de pêche qui devaient joncher le sol, peu balayé à cette époque, paraît expliquer ce genre d'éclosion artistique. Il en est de même des zigzags, dents de scie, chevrons qui rappellent les mâchoires des poissons et, comme conséquence immédiate, le *triangle* quelconque (fig. 6). Ce polygone devait fatalement être le premier traduit, d'abord parce qu'il est le plus simple et ensuite parce qu'il exprimait le mieux l'idéal de la pointe de flèche, de la lance et de l'hameçon, armes fabriquées péniblement par milliers en os, en corne ou en silex, et indispensables à la vie primitive[1].



Fig. 6.

On remarquera d'ailleurs que chez les sauvages comme à toutes les époques barbares, dans la Gaule mérovingienne, par exemple, les motifs triangulaires en chevrons et zigzags ont été en général recherchés, leur allure instable et bizarre étant bien faite pour séduire des esprits encore peu sensibles au charme de formes calmes et reposées.

Le complément immédiat de ces dessins primitifs se trouve dans les rayures *parallèles* obtenues par le raclage d'une mâchoire dentée, d'une arête ou d'un os garni d'encoches. Parfois presque droites, les lignes se courbent

[1] On rencontre aussi l'indication de *points*, semés en contiguïté, semblant indiquer une intention ornementale. Ce mode de dessin *perlé* ou *criblé* se rapproche de celui des empreintes répétées des doigts ou des ongles sur l'argile des anciennes poteries et qui relève de l'art le plus élémentaire.

au hasard formant des strigiles ou bien, par des croisements arbitraires, des réseaux rappelant les mailles des filets de pêche (fig. 7).

Ce procédé mécanique, prompt et facile, dit du *peigne*, dut avoir longtemps grand succès, à en juger par l'emploi qu'on y relève sur les poteries grossières de Beauvais et celui que les peintres décorateurs en tirent encore pour l'imitation des mailles du bois.

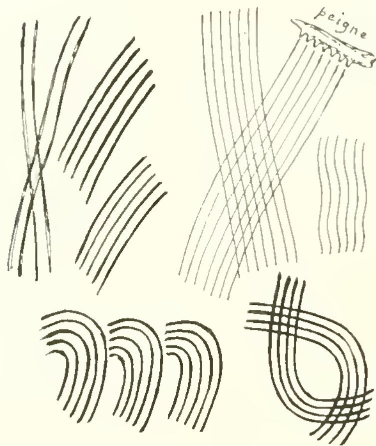


Fig. 7.

Mais jusqu'ici nous n'avons guère entrevu de lignes positivement droites; tracées, comme on dit, au petit bonheur, elles ne sont rectilignes que par hasard. Le fil tendu (*cordeau*) dut donner la première idée de la ligne droite parfaite et prolongée, la *règle* en bois, d'une fabrication difficile, devant se faire longtemps attendre. A vrai dire le besoin de la ligne droite, non plus que l'angle droit, ne pouvait se faire sentir dans la fabrication des armes et instruments usuels, non plus que dans l'architecture des huttes, cavernes, dolmens, nourraghes et tumuli. On peut donc dire en toute sûreté que le triangle et le losange précédèrent forcément le carré et le rectangle, qui obligeaient à l'intervention de l'*équerre* dont l'invention dut être relativement tardive.

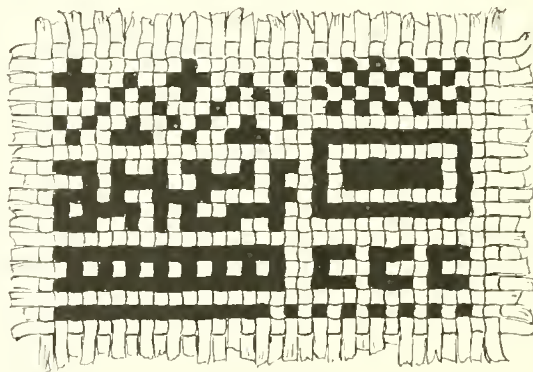


Fig. 8.

Une circonstance particulière aida singulièrement à l'éclosion des figures équarries, ce fut le travail des nattes de paille ou de roseaux et celui des tissus de lin, dont l'origine, on le sait, remonte à la nuit des temps.

Contraint de laisser chevaucher la trame et la chaîne *perpendiculairement* l'une sur l'autre, afin d'éviter une déformation, le natté ou le tissu se trouva former un réseau orthogonal. Sur ce canevas régulier il vint à l'idée de

couvrir de couleur les petits carrés, soit en les suivant, soit en les épargnant. On vit ainsi se dessiner des galons, des damiers, denticules, croix, rectangles, carrés droits ou sur l'angle, puis enfin ces lignes ressautées connues sous le nom de *méandres* (fig. 8).

Ces méandres maladroitement composés au début[1] durent être repris et cherchés patiemment et de longs siècles devaient s'écouler avant que les Hellènes arrivassent à produire ces belles *grecques* dont la cadence et les rapports relèvent d'un art absolument parfait.

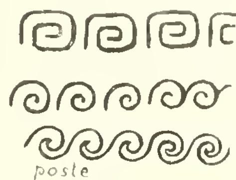


Fig. 9.

On retrouve plus tard ces méandres arrondis aux angles, types bâtards communs à la Chine et au Mexique, dont la transformation, continuée jusqu'à l'extinction de la ligne droite et l'entrée en scène de la volute, conduira à l'ornement dit : la *poste* (fig. 9).

L'origine du tracé de la *volute* s'explique aisément. Il n'est pas besoin, en effet, d'une excessive bonne volonté pour se figurer ces hommes simples, en leurs heures désœuvrées, tournant machinalement entre leurs doigts de longues feuilles souples ou des tiges flexibles lesquelles, déroulées, conserveront encore le mouvement en spirale qui leur a été imprimé, puis cherchant ensuite à en reproduire l'aspect. La nature, d'ailleurs, se chargeait de leur montrer la volute à l'état de perfection dans les Ammonites fossiles, si nombreux dans certains terrains, et aussi dans les coquillages marins ou terrestres qui confectionnèrent les premiers colliers de parure. La volute retournée en forme d'S, dite *anti-spire*, en fut la conséquence immédiate (fig. 10).

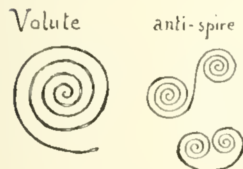


Fig. 10.

Ces motifs eurent, dans les arts, un véritable succès dont nous subissons encore à l'heure actuelle le contre-coup. Les enroulements celtiques des barbares du Nord, de même que les grossières spirales des Grecs de l'époque mycénienne en attestent la vogue ; mais il faudra attendre le siècle de Périclès pour leur voir acquérir la grâce et la souplesse définitives.

Certains tracés sont venus tout naturellement, par exemple celui de la ligne *sinueuse* ou serpentine, qui se trouva naître par le dessin machinal et

[1] La Chine ancienne montre un grand nombre de méandres (let-ou) très imparfaits d'arrangements.

indolent que tout homme, barbare ou civilisé, enfant ou adulte, imprime sur le sable à l'aide d'un bâton. Cette ondulation, seule, ou répétée parallèlement par le procédé du peigne, avec ou sans entre-croisement, devait fournir une décoration, rudimentaire il est vrai, mais demandant peu de frais d'imagination, ce qui était surtout l'essentiel.



Fig. 11.

La recherche des nœuds nécessaires au croisement des lianes et des osiers employés pour les premières vanneries, ou encore des cordes nouant les filets, a conduit directement au tracé de l'ornement, dit *entrelac*. D'abord composé de deux lignes sinueuses, croisées et repassant alternativement l'une sur l'autre, puis de boucles et enfin de tresses, le motif s'est de plus en plus compliqué, le tâtonnement et la patience aidant. Bientôt des nattés ingénieusement combinés ont fait voir le plaisir que les barbares trouvaient à résoudre les problèmes variés de croisements de lignes, ainsi que le témoigne l'usage, plutôt excessif, qu'en ont fait les populations scandinaves et dont les époques mérovingienne et carlovingienne ont maintenu le goût et la tradition (fig. 11).

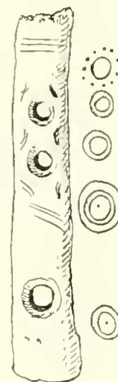


Fig. 12.

Le tracé du *cercle* eut une origine spéciale. Le trou percé, arrondi à la pointe du silex et chanfreiné sur les bords, en fut le prototype; mais ce dessin ne pouvait mener bien loin et longtemps on dut se contenter de cercles bâtards quelconques, à peu près concentriques, semés sans ordre apparent (fig. 12). Le hasard devait encore se charger de perfectionner ce tracé.

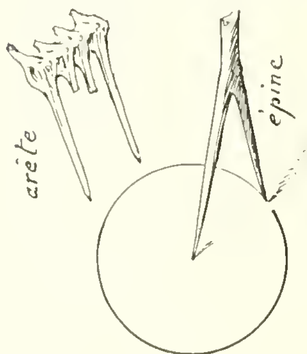


Fig. 13.

Une épine fourchue, un andouiller de cerf ou un débris d'arête de poisson, durent servir de premiers *compas*. On voit aisément un de ces primitifs, un instant inoccupé, plantant machinalement une des pointes sur une surface rayable, ardoise, coquille, écorce ou os d'omoplate, puis, tournant inconsciemment l'outil entre ses doigts, et constatant, avec surprise, qu'un cercle parfait s'obtenait presque de lui-même (fig. 13).

Probablement stimulé par les éloges de son entourage, l'artiste improvisé dut essayer de tracer d'autres cercles, ce qu'il fit, bien entendu, d'abord à tort et à travers, jusqu'au moment où l'idée lui vint de poser la pointe du compas sur la circonférence du cercle déjà tracé, puis tour à tour sur chacun des centres abandonnés. La *rosace hexagonale* apparut alors et dut émerveiller son auteur par sa régularité et sa gentillesse (fig. 14)[1].

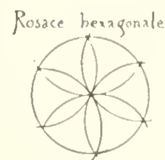


Fig. 14.

Cette figure géométrique, formant à elle seule un ornement, dut faire époque, sa répétition sans fin permettant d'obtenir, à peu de frais, une décoration quasi riche (fig. 15). Comme tout s'enchaîne, l'*étoile triangulaire*, le *triangle équilatéral* et enfin l'*hexagone*, trouvés par de simples jonctions des divisions du cercle apparurent presque spontanément (fig. 16). Aussi leur emploi a-t-il été des plus répandus et les retrouve-t-on à l'origine des arts chez tous les peuples.

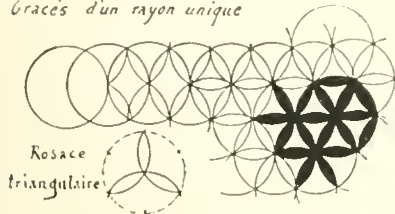
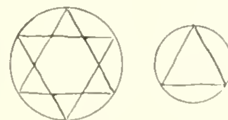


Fig. 15.

Inutile d'ajouter que le peigne, substitué au compas, produisit des jeux de cercles concentriques apportant des éléments nouveaux à la décoration.

Comme complément il est nécessaire de parler d'un procédé de *remplissage*, très en faveur aux époques primitives et barbares, et qui consiste dans un côtoiement intérieur des contours par des lignes tracées à peu près parallèles ou disposées dans le genre des méandres (fig. 17). Il semblerait qu'incapable de trouver une ornementation intéressante et désirant cependant affirmer les formes, l'artiste primitif n'ait trouvé rien de mieux que de répéter machinalement le contour lui-même jusqu'à son extinction.


Fig. 16.

Bien d'autres sources d'origine géométrique ont dû aussi fournir des éléments au dessin ; l'astérie ou étoile de mer, par exemple, échouée à tout instant sur les plages, a pu aider au tracé de l'étoile pentagonale, tandis que les écailles régulières de certains poissons inspiraient les nombreux motifs

[1] On sait que cette rosace est celle que trace naturellement tout enfant à qui on met un compas dans la main.

d'imbrications. Il est présumable que les prismes basaltiques et les nids d'abeilles ont pu conduire, par une autre voie que par le tracé du cercle, aux réseaux d'hexagones; mais nous n'avons cité que les origines probables, sachant bien que, si quelques causes, actuellement inconnues, sont plus tard découvertes, la plupart resteront éternellement ignorées.



Fig. 17.

Jusqu'ici, on l'a vu, nous n'avons mis en jeu pour le développement de l'art que l'influence mixte du Hasard et de la Nature, stimulée par un sentiment de simple vanité. Un autre sentiment, le désir d'en imposer, de provoquer la crainte, a dirigé l'art dans une voie particulière. Pour mieux frapper les esprits, la classe dirigeante d'alors, c'est-à-dire les chefs, les prêtres, sorciers et médecins, ont senti le parti qu'il y avait à tirer des représentations du dessin dans la confection de certaines figures mystérieuses. Des signes de ralliement, symboliques ou cabalistiques, furent d'abord inventés; parmi ceux-ci il faut citer la *croix* simple à branches égales (nedj) dont les représentations variées remontent aux premiers âges du monde (fig. 18); puis la *croix gammée* (swastika), rectiligne ou courbée, qui apparaît chez toutes les populations d'origine aryenne, Pélasges, Grecs, Étrusques et Scandinaves, et chez les Chinois, Mexicains, Péruviens et Peaux-Rouges (fig. 19).

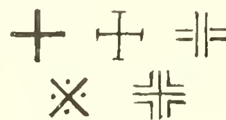


Fig. 18.

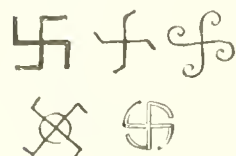


Fig. 19.

Ce désir d'inspirer la crainte jusqu'à la terreur a conduit à créer ces épouvantails à masques hideux et repoussants, écarquillant les yeux et tirant la langue, que les arts des nations les plus diverses ont représentés avec l'intention manifeste de faire fuir les animaux ou les ennemis, ou de chasser les mauvais esprits. Les idoles protectrices des Papous et des Maoris, les faces monstrueuses de la Kâli indoue, la Gorgone primitive des Grecs et le Tao-tié des Chinois procèdent d'une intention analogue[1].

Ici donc, pour la première fois, la *convention* apparaît dans l'art, la naïve

[1] Intention que l'on retrouve aussi bien dans les tatouages effrayants du visage des Polynésiens marchant au combat, que dans les masques laqués des anciennes armures japonaises.

copie de la nature ne suffit plus et l'on modifie l'expression pour frapper plus fort les esprits.

A un autre point de vue la convention se manifeste dans la transformation d'une donnée incomprise ; ainsi, sans chercher à exagérer le côté tragique des choses, il nous paraît admissible de supposer que les empreintes répétées de mains sanglantes, à la suite des chasses, des combats ou des sacrifices, ont pu déterminer des copies qui, dégénérées d'abord, puis mêlées à la flore, ont abouti à la *palmette* (fig. 20). Le décor de mains superposées se retrouve d'ailleurs, non seulement sur des os gravés préhistoriques, mais aussi, teinté en rouge, sur les poteaux votifs des tribus sauvages américaines.



Fig. 20.

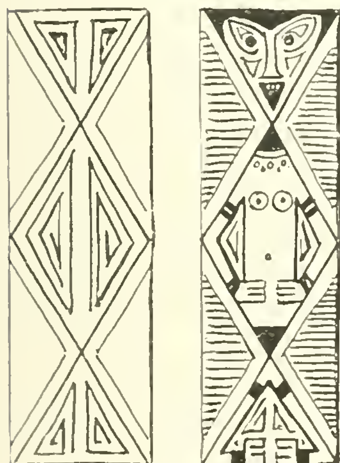


Fig. 21.

On ne peut, non plus, passer sous silence le résultat de la révélation bizarre qui s'opère dans l'esprit en face de certaines formes ; particularité qu'on peut observer chez tout être humain et surtout chez l'enfant qui ressemblerait tant, au point de vue des idées, à un préhistorique, si le contact immédiat de la civilisation ne lui enlevait, dès le début même, une partie de sa naïveté [1]. Ainsi, par exemple, un dessin composé géométriquement, avec l'unique intention d'en faire un ornement abstrait, éveillant tout à coup l'idée d'un être vivant auquel il ne manque que quelques détails pour devenir lisible. Tel ce dessin barbare originaire de la Nouvelle-Zélande (fig. 21).

Cela n'empêche que, par un retour inverse des idées, il arrive qu'un corps d'homme ou d'animal, insuffisamment rendu et devenant plus tard incompris, se transformera à son tour en un pur ornement géomé-

[1] On remarquera, à ce propos, que les *bonshommes* des enfants civilisés diffèrent totalement de ceux des préhistoriques, la sincérité du dessin faisant place à une indication conventionnelle, plus incorrecte encore par suite du dédain de toute copie directe de la nature.

trique, ainsi que le montre ce crocodile californien dégénéré en meandre (fig. 22).

Les adjonctions de détails et les corruptions de formes abondent dans l'enfance de l'art, témoignant d'un mélange de naïveté et de convention. Ainsi tel entrelac compliqué de galons représentera par la suite, grâce à l'adjonction de têtes, un nœud de reptiles (fig. 23).

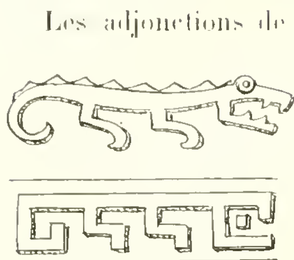


Fig. 22.

Les arts celtiques et romano byzantins sont pleins de ces motifs hybrides complétés souvent de pattes et d'ailes ; ce sont eux aussi qui donneront naissance à ces gueules ouvertes qui semblent dévorer ou vomir les abouts des poutres de charpente ou les traverses des meubles.

Quant à l'imitation directe de la *flore*, base des plus importantes de l'ornementation chez tous les peuples, il est à supposer que ses débuts furent lents et difficiles. Les fleurs régulières vues *à plat*, c'est-à-dire se dessinant pour ainsi dire d'elles-mêmes, durent les premières inspirer les artistes des anciens âges. Aussi la rosace à pétales, dérivée du nénuphar, du primevère et d'une infinité de fleurs similaires, est-elle la première indiquée. Si le rameau feuillé, aplati en herbier, paraît cependant avoir été rendu aux époques préhistoriques, il est probable que la plante de profil ne dut être traduite que tardivement, lorsque l'œil déjà un peu exercé avait su deviner l'attrait d'une présentation spéciale.

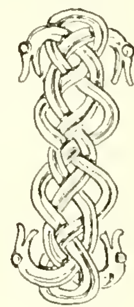


Fig. 23.

Les éléments les plus généraux de la sculpture et du dessin étant examinés, voyons maintenant comment la *peinture* a fait son apparition dans les arts.

Sa première expression ne fut, à vrai dire, qu'un vulgaire coloriage des motifs sculptés, soit pour en accentuer les reliefs, soit pour remplacer les détails oubliés ; plus tard seulement la couleur fut appliquée sur des surfaces planes avec l'intention de tirer, d'elle seule, un effet décoratif.

Disons d'abord que la couleur fut naturellement subordonnée aux teintures trouvées. En premier lieu le sang des bêtes a fourni le *rouge*, bientôt remplacé par les terres ocreuses (sanguine) délayées avec la graisse des animaux. Le *noir* de fumée ou de suie résineuse et le charbon provenant des combustions ont servi, non seulement de teintes, mais de moyens de tracé ;

enfin le *blanc* de craie, de chaux ou de fientes d'oiseaux, a complété la palette rudimentaire des peintres préhistoriques. Ces trois couleurs, rouge, noir et blanc, apparaissent comme fondamentales, elles furent employées absolument pures, les naïfs coloristes se gardant bien d'atténuer, par le mélange, l'éclat ou la violence de leurs teintes.

Assurément l'idéal du peintre fut, au début, non une recherche d'embellissement, dans le sens esthétique du mot, mais un moyen adroit d'attirer l'attention, et du plus loin possible. Nul doute donc que la couleur n'ait été appliquée pour les mêmes raisons que celles qui font revêtir actuellement de couleurs voyantes les mires d'arpenteur et les disques de chemins de fer. Étalées d'abord avec le doigt, puis ensuite à l'aide d'un roseau, ou mieux encore d'un oignon piqué dans un bâtonnet, comme le font encore actuellement les peintres rustiques des Krapathes, les couleurs servirent à décorer les armes, les bateaux et avirons, les supports de huttes, les vêtements et, en leur absence, la peau même de l'homme[1].

L'ocre terreux *jaune* dut suivre de très près le rouge ; quant aux autres couleurs, minérales ou végétales, elles ne durent intervenir que successivement, subordonnées aux variations du sol et de la flore locale.

La *polychromie* des reliefs et des surfaces paraît avoir été, à toutes les époques reculées, élevée à la hauteur d'un principe, et s'est continuée longtemps chez les peuples où la civilisation est apparue tardivement. On s'explique d'ailleurs aisément la fascination exercée par les couleurs brutales et variées sur les natures primitives, lorsqu'on observe à quel degré le jeune enfant y est sensible.

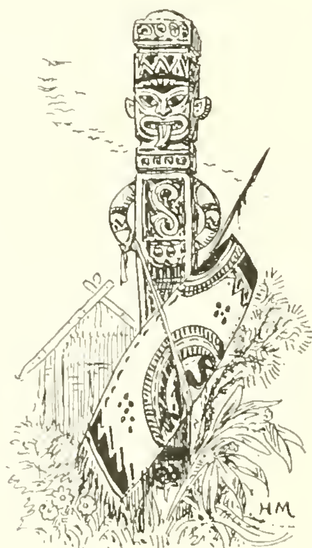
L'étude sommaire que nous avons essayée sur l'enfance de l'art pourrait assurément être plus complète et mieux nourrie d'exemples, mais nous avons pensé qu'il suffisait surtout de faire ressortir la *tendance* de l'homme ayant pour la première fois la vision vague de l'art. Comme on l'a vu, il commence par copier naïvement la nature, ne voit rien au delà, et dans son ornementation exprime, comme il le peut, ce qui l'entoure et le séduit ; ce n'est qu'ensuite avec l'entrée en jeu des superstitions qu'il modifie, transforme ses modèles, invente des signes et fait appel à la convention. Mais si

[1] La brûlure à la pierre rougie, avant même la découverte du métal, sur le bois et les peaux de bêtes dut servir d'appoint à la couleur. Ce procédé resté longtemps en faveur chez les sauvages d'Amérique a reparu d'ailleurs de nos jours sous le nom de pyrogravure.

la convention eut d'abord pour mobile un sentiment étranger à la beauté, plus tard les artistes, devenus malins, et dans un but esthétique cette fois, se chargeront de la faire intervenir avec toutes ses subtilités et ses procédés de bon et de mauvais aloi.

Disons enfin que la tendance signalée ne s'arrêtera pas à la période anté-historique, mais se retrouvera également, avec des mesures variées, dans les premiers essais des nations civilisées; c'est d'ailleurs cette remarque qui nous a engagé à tenter cette étude, pensant qu'elle pourrait apporter quelque lumière sur l'origine des caractères d'art chez les peuples, autrement dit, des *Styles*. Cette remarque est d'autant plus nécessaire à connaître que les arts du début des styles primitifs sont parfois supérieurs, sous certains rapports, à ceux qui suivent; anomalie qu'on ne s'expliquerait guère si l'on ne prenait soin de remonter aux sources mêmes de l'art.

H. MAYEUX.





LE DERNIER DES CONDOTTIERI

JEAN DES BANDES NOIRES

1498-1526

ESQUISSE D'ICONOGRAPHIE

I



Sous l'assemblage de peuplades qui forme présentement l'Italie, les anciennes cités subsistent, presque intactes. On reconnaît les races, quelquefois contraires. Et, les cités ont leurs héros, comme dans ces âges antiques, si souvent, si fidèlement rappelés par les mœurs italiennes : Jean des Bandes noires est un des héros de Florence.

Homme de guerre uniquement, et beaucoup plus Sforza que Médicis, il a mis, dans une lignée de marchands, de banquiers heureux, la gloire d'un capitaine ; il donne à la ville de lucre et de commerce le lustre des grandes batailles. C'était le fils d'un Médicis de la branche cadette, du joli Giovanni, doux, dameret, affable, qu'on appelait le *Popolano*. Mais ce surnom, du *Populaire*, décerné par la sympathie publique à ce père quelconque, Giovanni « delle Bande nere » l'a reconquis et l'a fait sien à force de prouesses. Le sang maternel, l'impérieux sang de cette Caterina Sforza, que les armes de César Borgia écrasaient, mais ne domptaient point, ce sang de bataille a formé Jean des Bandes noires.

Il y a beaucoup de légendes dans son histoire. J'ai pu la refaire, avec les

liasses énormes où toute sa vie est narrée par lui-même ou par ses pairs dans l'*Archivio di stato*, à Florence : lettres de sa vie publique, papiers de sa vie privée, pages écrites par sa femme, cette Maria Salviati si peu connue, si merveilleuse de passion et de caractère; billets des femmes de rencontre, les comtesses du Mantouan, les courtisanes espagnoles, toscanes, romaines; les brefs des papes, les avis de l'intendant, du garde-meute, du palefrenier, du voisin, les comptes de maison, de soldes, d'emprunts, de dettes; les pièces politiques ou militaires, parfois signées du Roi très chrétien, ou de Charles-Quint, ou de Francesco Sforza.

L'homme vaut la peine que l'on dresse en pied son image : c'est le dernier des condottieri, qui tombe un an après Pavie, au seuil d'un nouveau siècle et d'un autre monde, victime de l'artillerie, comme par une destinée symbolique. Avec lui périssent les combats d'antan, la guerre de chevalerie, les assauts de lance et d'épée. Lui, mourant à vingt-huit ans, il a battu dès ses premières armes les petits seigneurs de l'Ombrie, aidé à spolier le duc d'Urbin, suivi les aigles ou les lis, selon que le Très Chrétien ou le Catholique savaient mieux l'attirer; il protège, entre temps, sa sœur et ses neveux dépossédés, fait la course sur mer, aide au combat son parent, le duc de Milan; c'est devant ses bandes que meurt le chevalier Bayard, que les troupes des Ligues grises se retirent dans leurs montagnes; lorsque Florence le tient à l'écart, il a rassemblé dans Reggio d'Emilia une cour de prince banni; c'est là que Pietro l'Arétin fera ses débuts dans le monde. Neveu d'un pape, cousin d'un autre, il met ses enseignes en deuil pour honorer le trépas de son oncle par alliance, Léon X; sous l'autre pontife, il arrive péniblement à être nommé capitaine des troupes à pied de l'Église : c'est que Clément VII, ce renard, est jaloux, réserve Florence à son neveu ou à son fils naturel, Alexandre. Puis, au moment où le pape, dans son désarroi devant les lansquenets qui viennent, un cordon d'or à leur selle pour l'étrangler, va pourtant appeler au secours le vainqueur des guerres lombardes, un coup de fauconneau fourni par le duc de Ferrare jette bas, devant une bicoque, le seul capitaine capable de se mettre entre Rome et les soldats luthériens venus pour la saccager.

Jean de Médicis n'avait plus sa place dans l'Italie nouvelle. Il meurt au moment où Machiavel écrivait à Guichardin que le salut de l'Italie était dans une milice nationale, commandée par Giovanni delle Bande nere. Mais

quand Lorenzino, — celui que le poète appelle ici *Lorenzaccio*, — viendra parodier Brutus et tuer le duc Alexandre, alors on connaîtra la puissance de la légende qui se forme autour du condottiere mort. Ce qui, surtout, fera songer



CATERINA SFORZA

D'après la peinture de Vasari. Florence. Palais Vieux.

à Cosme de Médicis pour le duché de Florence, c'est la mémoire qu'a laissée son père, Jean des Bandes noires. Les politiques voudront couronner un enfant, afin d'être plus libres de dominer sous le nom de Cosme; le peuple, qui ne cherche pas si loin, acclamera le fils du héros. Et, l'enfant, élevé par une mère admirable, rompu à toutes les écoles du hasard et du malheur, mettra sous ses pieds les politiques, sous sa main le peuple, et fondera sa dynastie avec des assises puissantes. Ainsi, ce Jean des Bandes noires, qui

n'aura jamais pu régner lui-même, fera son fils duc et grand-duc de Toscane par l'héritage de son nom : il n'a rien gagné de son vivant, mais, dès la génération suivante, la famille des Médicis, mêlée à toutes les races régnantes de l'Europe, s'étendra par ses alliances dans tous les pays. Lui, Giovanni, restera sur le seuil des temps modernes, comme l'image dernière de ces siècles, où l'on vivait des épopées ; son enfance a été traquée, menacée, par la tyrannie de son oncle Lorenzo, sa prime jeunesse a grandi parmi les discordes à Florence, et dans le cadre féodal de ce château, le Trebbio, demeuré toujours intact au milieu de l'âpre Mugello ; son âge viril se passe aux combats de siège ou de campagne, et, quand le coup d'artillerie le fracasse, il meurt tout entier, à vingt-huit ans, sans avoir subi la défaite, la décadence, ou la vieillesse.

Cosme Ier, au début de son règne, fut occupé de soins plus graves que de donner à sa famille des statues ou des portraits ; il attendit quelques années, mais il n'oublia point ce qu'il devait à la renommée paternelle ; et, lorsqu'il se fut affermi dans l'autorité, il lui plut d'élever un monument à Jean des Bandes noires. Il confia d'abord l'ouvrage au Tribolo, ce sculpteur mièvre, qui décorait de gracieuses fontaines et de grottes compliquées les villas grand-ducales ; le choix était médiocre, pour une statue héroïque ; mais il y avait pire. Et ce courtisan chagrin de Bandinelli, qui sut, à force de jérémiades et d'insinuations, enlever la commande au timide Tribolo, le fit voir bientôt. Baccio Bandinelli, qui singeait si péniblement Michel-Ange, ne prenait à son grand rival, envié, détesté par lui, que ses défauts d'emphase et son amour pour les masses de marbre, sans rien imiter de son génie farouche ; il écrivit au duc une lettre plate ; farcie de supplications, récriminations, flatteries, une telle épître était bonne à pousser du pied. Cosme l'accueillit cependant. Bandinelli ne sut finir que le piédestal, où s'agitent des bas-reliefs enchevêtrés ; la statue, à peine dégrossie, donnait à Jean des Bandes noires l'aspect d'une figure écorchée ; elle fut placée jusqu'en 1851 dans la grand'salle du Palais-Vieux, celle-là même où siégèrent plus tard les chambres italiennes, au milieu des coloriages démesurés de Vasari.

Pendant que la statue chargeait les voûtes du Palazzo Vecchio, elle recevait son épigramme populaire, comme toute statue florentine :

Messire Jean des Bandes noires
Ennuyé, fatigué des longues chevauchées,
Est descendu de son cheval, et s'est assis.

C'est que le marbre, parodie misérable du *Julien duc de Nemours* placé par le Buonarroti dans la chapelle Saint-Laurent, représente le condottiere assis dans une pose lourde et sans vigueur. Quant au piédestal, appelé par le peuple florentin les « Basi di San Lorenzo », après un premier déplacement,



BUSTE DE JEAN DES BANDES NOIRES

(Attribué à SAN GALLO. Musée du Bargello.)

il était venu se poser dans un angle de la place Saint-Laurent : non loin de l'illustre oratoire où Michel-Ange avait sculpté *Laurent duc d'Urbin* et *Julien*, avec le *Jour*, la *Nuit*, l'*Aurore* et le *Crépuscule* ; plus près encore de l'église où Donatello rassembla tant de miracles. La place est en pente, et plusieurs rues s'y entre-croisent en carrefours. Le piédestal tranchait crûment sur le fond assombri de la terre battue et des dalles grisâtres ; on y mettait une fontaine. Peu à peu, le marbre, verdissant, se dorant par places suivant les jeux de la pluie et du grand soleil, les bas-reliefs perdirent de leur cru-

dité emphatique : les mains des passants, ou les vêtements des oisifs qui s'appuyaient là, polissaient la pierre. On faisait des courses de chevaux dans ce quartier ; et, les *Basi* formaient le but. Entrées dans la vie populaire, ces pierres restaient plébéiennes ; même quand on les abîmait par un nettoyage officiel, il y a quarante-six ans, pour les surmonter de la grande ébauche blanchâtre, de cet autre « Biancone » produit par le triste Bandinelli et revenu du Palais-Vieux. Maintenant encore, un marché perpétuel en plein vent, avec ses fripiers, ses regrattiers, ses bouquinistes, ses crieurs de viande ou de citrons, ses papetiers à quatre sous, ses vendeurs d'objets de piété, ses étalages de fleurs, ses ferrailles, ses salaisons, et ses poteries aux formes étrusques, s'agite, et piaille, et répand ses odeurs inqualifiables autour de la statue. On peut, les jours de bonne chance, acheter, aux pieds de *Jean des Bandes noires* un livre ancien, ou le heurtoir d'un vieux logis, ou quelque sonnet imprimé sur soie jaune pour une prise de voile aux siècles passés, ou même une thèse latine avec un noble frontispice d'après le Poussin ou le Guaspre.

Cette statue, du Bandinelli, ne suffisait point, à Florence, pour une figure aussi fameuse que Jean des Bandes noires. Les personnages illustres de l'ancienne Italie, et les Florentins avant tout, réclament impérieusement leur image, vraie, vivante et belle. Ils intéressent par la force de leur personne : il faut que l'on voie leur portrait.

Pour les héros d'une grandeur symbolique, notre Jeanne d'Arc, par exemple, en qui l'instinct et les légendes de la race française se viennent fondre, — et, si l'on veut aller tout à l'autre extrême, pour un Rabelais, — il n'est pas besoin de statue : que nous importe leur visage ? leur mémoire n'est-elle pas tout entière dans leurs actes, ou dans leurs ouvrages, presque anonymes à force d'être vastes ?

Mais l'Italie, pour qui renonce à l'histoire de convention, à l'histoire sentimentale, offre surtout une admirable collection de « monstres », dans le sens antique : monstres littéraires, monstres politiques, monstres religieux, monstres de la guerre ou de l'art, ces individus formidables, que ce soit Dante ou Machiavel, Savonarole ou Léon X, Jean des Bandes noires ou Michel-Ange, leur portrait ne saurait manquer sans un dommage capital pour l'intelligence même des œuvres qu'ils ont accomplies.

Heureusement, Florence a mieux que cette première statue officielle, pour glorifier son héros. Dans ce musée municipal du Bargello, qui contient

les chefs d'œuvre de la sculpture florentine aux xvᵉ et xviᵉ siècles, c'est-à-dire presque toute la gloire artistique de Florence, on conserve, au fond de la dernière salle du second étage, un grand buste de marbre blanc; j'en aurai fait assez l'éloge, si je dis qu'il est à sa place auprès du Machiavel, auprès des autres Médicis des temps plus anciens, entre vingt effigies, qui valent,



Médaille de Jean des Bandes noires, par San Gallo.

dans leur caractère de précision raffinée et de puissance contenue, nos plus beaux ouvrages français.

Ce buste est inscrit[1] sous le nom de Francesco da San Gallo. Attribution excellente. Vasari, qui parle brièvement de ce sculpteur, ne mentionne point le buste de Jean des Bandes noires; mais, nous savons que Francesco da San Gallo avait coutume de faire à la fois la médaille et la statue des personnages qu'il figurait; c'est ainsi qu'ayant fait l'image vivante, tourmentée dans sa gri-

[1] Au moins sur les reproductions photographiques et dans les traditions florentines. Les Guides ne le mentionnent pas, ou, comme fait Meyer, le donnent au xvᵉ siècle, sans nom; et le *Cicerone*, si dur pour F. da San Gallo, l'a omis.

mace de complaisant officiel, qui représente l'évêque de Nocera, le fameux Paul Jove, il faisait un double profil de l'historien courtisan, du prétentieux humaniste, avec cette devise brève, sinon simple : NVNC DENIQVE VIVES ! « Enfin, maintenant tu vivras ! » Puis, il suffit de comparer la facture et la composition du buste et de la médaille pour reconnaître la même main, pleine de fougue et de maîtrise. Or la médaille est datée de 1522 ; Jean des Bandes noires avait vingt-quatre ans, San Gallo vingt-huit. Dans le buste et dans la médaille, le condottiere est en armure : une de ces lourdes armures, carapaces sans ornements, qui pavoisent les salles basses du même musée ; elles plient les épaules du plus robuste, surtout lorsque l'on se coiffe, en outre, avec le morion de fer. Giovanni a la tête nue, les cheveux courts. Ne disait-il pas que l'on perd trop de temps à se parfumer la chevelure quand on la porte longue, ou bien qu'il arrive encore d'y garder malgré soi ces hôtes incommodes, dont ses Bandes noires, arrivant par la route de l'Antella, faisaient présent à la Fontaine « del Pidocchio » ?

San Gallo n'a point revêtu le condottiere de l'armure en fer repoussé que l'on a dans une vitrine, au rez-de-chaussée, et que complète un casque au mézail fantastique et féroce : il lui a bouclé sur le dos et sur la poitrine géante l'armure unie et plate, dont une énorme passe-garde protège la spalière gauche[1] tandis que le haubergeon passe par l'échancrure, à l'épaule droite. La sculpture turbulente du cinquecentiste s'est assagie dans ce buste. Ce Francesco da San Gallo sait à l'occasion se montrer un maître ; les sépultures de l'évêque de Marzi Medici à la Santissima Annunziata, et de cet autre prélat, Léonardo Buonafede, dans la Chartreuse du Val d'Ema, suffiraient à le mettre parmi les plus vigoureux Florentins. Mais, il n'est pas toujours exempt d'une recherche exagérée dans les vêtements, d'affectation dans l'attitude, d'un excès de travail dans les traits d'un visage. Où est l'artiste florentin qui soit toujours sincère et simple? Ici, tous les défauts de la manière ont disparu. Seules, la grandeur et la force respirent dans ce buste rude. Il semble qu'il ait été fait à coups de marteau d'armes.

Cependant, cette énergie n'a point altéré l'équilibre des lignes; une

(1) Ces pièces de l'armure, on les retrouvait intactes en 1857, lors de l'exhumation. « Erano presso il corpo gli avanzi dell'armatura in gran parte corrosi dall'ossidio, e soltanto vedevasi intatto il pettorale e i pezzi che coprivano il braccio sinistro. » Processo verbale dell'esumazione, ecc. *Arch. stor. ital.*, V[e] serie, t. I, anno 1888, p. 338-340, et *Archivio di Stato*, à Florence, Atti internazionali, n° 250.



harmonie parfaite règne en ce visage où toutes les vertus guerrières sont poussées jusqu'à l'extrême, et presque jusqu'à la férocité. Fils d'un artiste favori des Médicis, Francesco da San Gallo ne devait pas moins plaire à ses protecteurs ; Cosme I[er], à la mort de Baccio d'Agnolo, lui conférait le titre d'architecte du Dôme, ce précieux Dôme où l'ornementation polychrome



Médaille de Francesco da San Gallo, par lui-même

blesse les yeux, mais dont la coupole et les sculptures anciennes, sur les flancs et au campanile, ravissent les plus délicats.

Francesco da San Gallo pouvait, sans forfanterie, de telles œuvres accomplies, inscrire au revers de sa propre médaille : « Je durerai » — « DVRABO » [1].

[1] La médaille de Giovanni delle Bande nere est signée, sur la tranche de l'armure, FRANCISCVS SANGALLIVS FACIEB. et datée MDXXII dans l'inscription.

II

La peinture n'a pas moins fait pour glorifier Jean des Bandes noires; le portrait principal est de Titien. Mais une autre image sculptée existait, ou, peut-être, existe encore, noyée dans l'océan des fausses attributions. C'est celle que fit Alfonso Lombardi, le sculpteur ferrarais, surnommé le Cittadella; c'est elle que l'Arétin réclamait assez aigrement à Luigi Anichini. Sur la foi de Vasari, et de ses biographies, dont les meilleurs critiques ne sauraient assez contrôler chaque détail, on a répété que le Cittadella n'avait pu exécuter avant sa mort le buste projeté. Or, voici le texte même de l'Arétin[1] : « Il ne vous suffit pas de m'avoir ravi cette tête que je possédais, représentant le seigneur Giovanni, d'altière mémoire, ouvrage de la main d'Alfonso, mais il vous plaît encore de m'enlever le moule de cette autre qui m'appartenait, lequel fut emporté à Bologne par ledit sculpteur. » Il est juste de dire qu'une autre lettre du même personnage, écrite le 10 avril de la précédente année, dit à peu près exactement le contraire; elle est adressée au duc Cosme I[er], et l'on y voit ces lignes : « Dès que Dieu voulut rappeler à lui votre illustre Père, je fis mouler son visage, et, ayant porté le moulage ici à Venise, Alfonso le sculpteur, qui accompagnait le cardinal Hippolyte de Médicis, de glorieuse mémoire, me le prit des mains en me promettant de me le renvoyer sous forme d'un portrait achevé. Et, attendu qu'il est mort, comme on sait, je ne l'ai pu retrouver que voici deux mois, par le moyen d'un qui savait que parmi les objets laissés par le susdit Alfonso se trouvait celui-là[2]. » Puis, il raconte au duc comment cet homme, auquel il s'est confié, garde le moulage[3], sans doute pour en tirer pièce. Il supplie qu'il plaise au duc de le faire pendre.

La même lettre laisse encore entendre que l'Anichini se proposait de faire une tête de Giovanni delle Bande nere en cristal de roche, sans préjudice d'un camée ou d'une intaille, ouvrages où il excellait; et l'on peut croire également que le Pape faisait négocier l'affaire, qui se traîna plus d'une année. Enfin, une autre pièce, publiée dans le remarquable travail du professeur Ridolfi

[1] Aretino, *Lett.*, t. III, p. 82, 83, éd. de Paris, 1609, 6 v. in-12. Lettre de novembre 1544.

[2] Gaye, *Carteggio*, p. 311, 312 du tome II.

[3] La lettre de 1544 adresse les mêmes reproches à l'Anichini en personne.

sur le Cittadella[1], fait voir que le sculpteur laissa « deux têtes de jeunes capitaines », l'une finie, l'autre ébauchée ; comme la lettre est de Jules Romain, lequel avait pris le moulage sur le condottiere mort, il n'est pas possible de



L'ARÉTIN, d'après TITIEN

croire que l'une des effigies « qui lui sont, dit-il, inconnues, » ait été celle de Jean de Médicis.

Une demi-clarté sort péniblement de tout cela : Stendhal aimait à répéter

[1] *Arch. stor. ital.*, 1874, 1875, t. XX, XXI. Voir Doc. 18, p. 262 du tome XXI : « Siamo andati a casa sua, dove havemo ritrovato doj teste, le cui effigie non cognosco ; son capitani giovini ; una finita, e l'altra non bene. » Lettre de Jules Romain au duc de Mantoue (Bologne), 27 avril 1538.

que « lorsqu'on veut savoir quelque chose, il faut consulter les originaux ». Mais il arrive assez souvent que les « originaux » ne donnent, avec l'abondance des textes, que la confusion et le doute. Si l'on cherchait, dans le travail de l'histoire, un autre profit que la joie même des recherches et les éléments plus nombreux pour nourrir l'œuvre littéraire, seule intéressante et durable, on serait un fort grand naïf, peut-être même mieux encore. Au XVIe siècle, surtout, et avec des guides pareils à l'Arétin et à Vasari, les voies sont nombreuses et vagues. L'imagination est féconde chez les écrivains de ce temps ; qu'importe, s'ils nous intéressent[1] ?

L'Arétin, en tout cas, avait possédé la précieuse effigie ; il avait été le témoin de l'agonie du condottiere, après avoir longtemps partagé sa tente et son lit. « Ma passion pour lui doit surpasser la vôtre, écrivait-il à la veuve de Jean de Médicis, car l'accoutumance vous a forcée à vivre sans lui, et elle a, chez vous, endormi l'affection, qui, chez moi, est d'autant plus tendre que je n'ai point su, ni pu, durant une heure, ni un moment, ni une seconde, être loin de lui... je serais mort, en le voyant exhaler son âme illustre, et tandis que Jules Romain, élève de Raphaël, modelait son visage[2]. »

Cette missive répondait à trois autres[3], que Maria Salviati avait écrites à l'Arétin ; les deux premières étaient restées sans réponse ; le 24 décembre 1526, moins d'un mois après la mort de Jean des Bandes noires, Maria Salviati écrivait une quatrième fois, en remerciement : « Si vous avez oncques songé, disait-elle, à faire chose qui me soit agréable, décrivez, en telle manière qu'il vous paroîtra bon, les XIIII années que sa Seigneurie a combattu si vaillamment ; et les autres XIIII, je les ferai narrer moi-même, en commençant dès le maillot, puisque dès lors je l'ai élevé[4], et j'ai vu des signes en lui qui prognostiquaient son âme invaincue et magnanime... Écrivez ce que je vous demande, je m'assure que je ne saurais le ravoir vivant d'autre manière... » Et elle ajoutait à sa lettre quelques lignes pressantes : « J'avais

[1] On connaît assez les travaux du Cittadella pour les Médicis (voir Vasari, éd. Milanesi, t. V, p. 83, 94) et la valeur de ce maître, que notre historien de la Renaissance déclare « excellent dans le portrait » (Müntz, *Hist. de l'Art pend. la Ren.*, III, p. 442). A lui aussi, le Bandinelli avait coupé l'herbe sous le pied. Mais Bologne regorge encore des œuvres de ce Ferrarais expressif, changeant comme tous les artistes de cette époque, opprimés par la perfection du détail.

[2] Aretino, *Lett.* I, p. 9, 10. Lettre du 10 décembre 1526, de Mantoue.

[3] *Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, etc., t. I, 1551, p. 9, 10, 11. Voir, aux pages 5 et 6, deux lettres de Jean des Bandes noires.

[4] Jacques Salviati, père de Maria, fut le tuteur de Jean de Médicis, et le fit élever chez lui, via del Corso, n° 4, et à Rome où il fut ambassadeur des Florentins auprès du pape.

omis de vous dire, et de vous prier de cœur, de m'envoyer le moule du visage du seigneur mon époux, d'heureuse mémoire, ou à tout le moins une tête, ou de terre ou de plâtre, et de façon qu'elle m'arrive en bon état, et cela le plus promptement possible. Et de nouveau je me recommande à vous, et je vous presse, si vous m'aimez, de m'envoyer le premier jet ; très certainement



Jean des Bandes noires, médaille attribuée à Danese Cattaneo.

il sera plus vrai et naturel ; et je pairai, sur votre avis, le prix du tout. — Toute vôtre : Maria Salviati de Médicis. »

Tandis que Francesco da San Gallo avait travaillé d'après nature, et copiait le condottiere dans la force de l'âge et de la valeur, Titien, pour peindre le portrait posthume, se servit de ce moulage qu'avait conservé l'Arétin[1]. Les souvenirs que lui fixait l'Arétin ne durent pas lui être moins utiles. Le portrait, qui a passé du Palais-Vieux aux Offices[2], témoigne, une fois de plus, combien Titien excellait à peindre même un héros qu'il n'avait point vu : Jean

[1] Vasari (VII, p. 445) le dit formellement. Et tous les autres portraits qui décorent les appartements du Palais-Vieux en procèdent aussi.

[2] École vénitienne, deuxième salle, n° 614 (*Catal. of the Royal Uffizi Gallery*, Florence, 1897, p. 140, 141).

des Bandes noires, debout, de profil, tourné vers la gauche, regarde fixement, avec un œil d'oiseau de proie ; la face pâle et pleine est parsemée de mèches brunes par une chevelure assez courte et en désordre, par les sourcils aigus et forts, par la moustache fine, et par une ombre de barbe, si rare, que des historiens, étudiant cette peinture, en ont mentionné l'absence[1] ; les reflets de l'armure et du casque posé sous la main droite éclairent ce portrait livide, où le nez frémissant, les lèvres tendues, la courbure impérieuse du menton, la puissance de la mâchoire, viennent accentuer encore les menaces du regard.

Les artistes, comme les biographes, s'accordent à représenter Jean des Bandes noires avec la carrure puissante et la stature courte ; des membres énormes, les bras d'un lutteur, capables de soulever un homme à bout de lance et de le jeter dans un fossé, percé de part en part malgré cotte et cuirasse, sans le laisser reprendre terre ; les traits larges, dans un visage toujours pâle et basané ; des yeux enfoncés et brûlants ; condottiere de soldats et condottiere de femmes, traitant les unes et les autres avec une vigueur qui le faisait leur dieu.

Les Florentins aiment à conduire l'étranger, au Bargello, devant le buste, pour lui montrer comment, sous certains éclairages, Jean des Bandes noires est pareil à Napoléon Bonaparte : il est vrai que la rondeur des joues, la courbe du menton, la forme de l'orbite, donnent une ressemblance vague ; et c'est aisément explicable, les Bonaparte étaient Toscans, de San Miniato al Monte. Mais le front, mais cette coupole admirable qui dominait le visage de l'Empereur, Jean des Bandes noires ne l'a point ; son crâne puissant est vaste et bas, tout se ramasse dans les parties inférieures de la face et dans l'arrière de la tête ; ce sont les forces d'énergie et les forces de passion, il n'y a point là de pensée. Celui qui lui ressembla, c'était son petit-fils Francesco de Médicis, l'amant de Bianca Capello ; dans les portraits d'enfance[2], la marque de famille saute aux yeux. Et Montaigne, en décrivant, dans son voyage en Italie, le grand-duc Francesco, faisait comme un portrait rétrospectif du condottiere : « Le Duc est un gros homme noir, de ma taille, de gros membres, le visage et contenance pleins de courtoisie[3]. »

[1] Crowe et Cavalcaselle, *Tiziano*, etc., t. II, p. 72, 73, éd. de Florence, Lemonnier, 1878.

[2] Cf. le recueil int. *Imagines*, Venise, 1569.

[3] Montaigne, *Voyage en Italie*, édition Aless. d'Ancona, 1895, p. 174. Montaigne disait : « Or, je suis d'une taille au dessous de la moienne..... forte et massive. » *Essais*, éd. de 1580, II, XVII.

Après l'avènement de Cosme Ier, les portraits de convention se multiplièrent : peintures de Vasari, du Salviati, dans le Palais Vieux, petit portrait par le Bronzino, qui le fit peut-être à Castello ou à Careggi [1], gravures d'Enea Vico, figures dans les livres dédiés au Duc, toutes faites « al naturale » ou soi-disant telles. Pour voir à quel point les graveurs dénaturaient le type original, il suffirait de comparer le portrait de Titien avec l'image produite par le Suisse balourd qui gravait pour l'ouvrage de Paul Jove, ce fameux musée de portraits si savamment étudié par M. Muntz. On faisait aussi des médailles : une des meilleures devait être celle que l'Arétin avait commandée à Cattaneo Danese, le sculpteur poète, élève de Jacopo Sansovino : « Je veux qu'intervienne entre nous, écrivait l'Arétin au duc Cosme Ier, en avril 1546, l'admirable présence de votre merveilleux père : le voici, dans cette médaille que je vous offre, et vivant et vrai : attendu que le Danese, élève de Sansovino, par mon ordre, outre qu'il l'a pris sur l'empreinte même de son aspect naturel, a eu la fortune de le représenter tel que vrai et vivant il demeure dans le cœur du comte de San Secondo et dans le mien [2]. »

Le duc Cosme répondait, le 4 juin : « Notre très cher : votre très affectueuse lettre, accompagnée de la médaille que vous nous avez mandée céans en mémoire de notre Bienheureux Père, a eu tant de pouvoir sur nous, qu'incontinent nous commandâmes que Francesco Lioni fût tiré de prison... Que cette image soit ressemblante au seigneur Notre Père, nous nous en rapportons là-dessus au jugement du comte Piermaria et au vôtre ; je sais comment l'amour que vous lui portiez tous les deux a maintenu et gardera toujours fraîche sa mémoire en vos cœurs [3]. »

Enfin, le personnage historique entrait dans la vie légendaire. Les images se répandaient, innombrables et différentes. L'Italie nouvelle dressa dans les niches du Palais des Offices, le long de l'Arno, sous le soleil du plein midi, une statue de Jean des Bandes noires, par Temistocle Guerrazzi : face con-

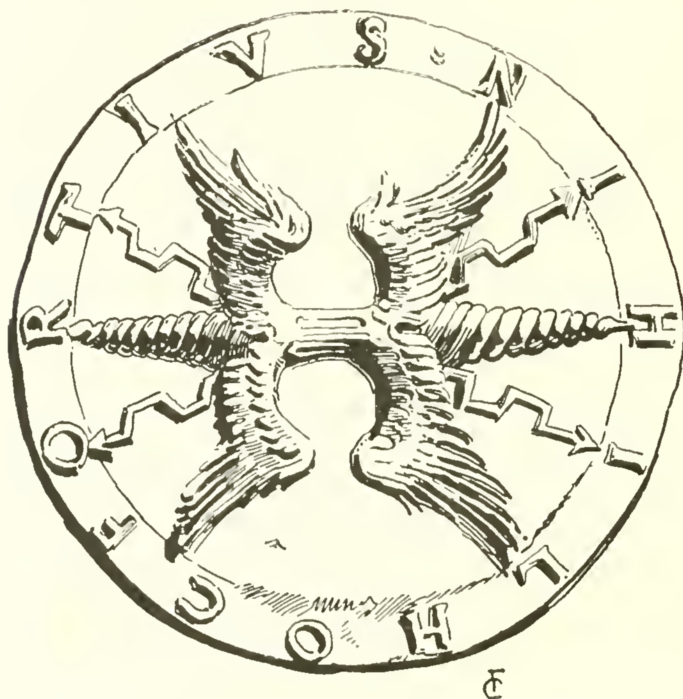
[1] Présentement aux Offices, salle 8, sans numéro dans le catalogue, premier cadre à droite de l'entrée. Il y a encore un portrait dans le corridor de Pitti, n° 15.

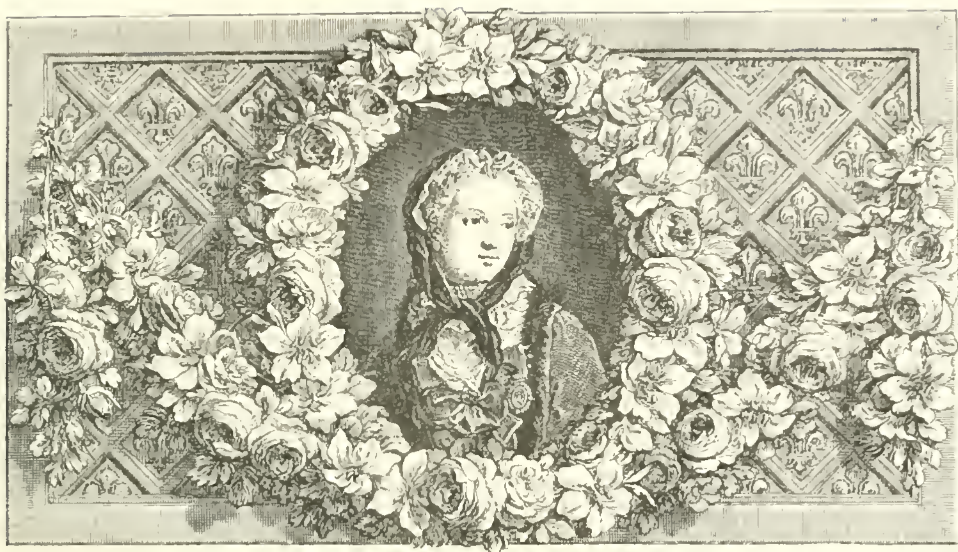
[2] M. Milanesi a voulu reconnaître cette médaille dans la première des anonymes publiée par M. Aloïs Heiss (*les Médailleurs de la Renaissance*), 1881. Florence, Ire partie, p. 155, pl. XX, 7. Voir Armand, *les Médailleurs des* XVe *et* XVIe *siècles*, t. III, p. 193. — Litta, *Fam. cel. it. Méd.*, II-10. — La lettre de Piero de Rossi di San Secondo a été publiée par Campori, *Memorie biografiche* (ap. Armand, *loc. cit.*). Voir Aretino, *Lett.* IV, 47, et *Lett. scritte all' Aretino*, t. II, p. 11.

[3] Déjà, le 23 août 1543, le Duc avait remercié l'Arétin de ses efforts pour retrouver l'effigie prise sur le mort.

vulsée, geste emphatique, une inscription de collège sur l'épée. L'art n'a rien à voir dans cette figure chimérique : mais, placé parmi les héros florentins, le condottiere princier affirme là sa grandeur presque fabuleuse. Cela suffit : l'art, dès le XVIe siècle, avec Francesco da San Gallo, avec Titien, avait payé sa dette à celui qui fut une des images les plus pittoresques d'un ancien monde : mieux encore qu'un fondateur de dynastie ; puisqu'il fut le dernier des chevaliers errants, le prince des aventuriers, le soldat des suprêmes prouesses ; puisqu'il s'est créé pour lui seul ce nom de guerrier légendaire : *Giovanni delle Bande nere*.

PIERRE GAUTHIEZ.





LE PORTRAIT DE MARIE LECZINSKA

Par Carle Van LOO

(MUSÉE DU LOUVRE)

Le portrait en pied de la reine Marie Leczinska, par le sieur Carle Van Loo, professeur à l'Académie, fut un des grands succès du Salon de 1747, installé dans la galerie d'Apollon et dans le grand salon au Louvre, par les soins du sieur Portail, garde des plans et tableaux du Roy.

« Le portrait en pié de la Reine, par M. Carle Van Loo, dont la tête est prise d'après celle qui a été peinte au pastel par M. de la Tour, est une des plus belles choses qui aient été faites en ce genre. La composition en est grande et noble. Il y a beaucoup de convenance à avoir placé le buste du Roi sur la table et beaucoup d'habileté à l'avoir rendu si ressemblant. On trouve, dans tout ce portrait,

> Un choix pur et sçavant, de simples agrémens,
> Un grand goût de drapper, de beaux ajustemens
> Négligez avec art, conduits avec prudence ;
> Une docte sagesse, une juste abondance[1],

[1] Epître en vers d'un Pere à son fils sur la Peinture, par M. Coypel.

« Le manteau royal et tout l'habillement de la Reine est traité avec un art admirable. Les plis de l'étoffe y sont partout prononcés avec une vérité qui fait illusion. Rien n'est si difficile pour la plupart des Peintres, que de donner de la grâce aux habillemens de mode. Pour le grand peintre, il n'est rien d'impossible..... Il sait cacher par la disposition et l'arrangement des habits ce qu'il peut y avoir de moins heureux et donne souvent de l'agrément à ce que les Modes ont de plus extraordinaire. Voilà ce que M. Carle Van Loo a si heureusement exécuté. Le vase de fleurs qui est sur la table, est comme s'il avait été peint par Van Huse (Van Huysum). Le petit chien est plein de vie. En un mot tout annonce dans ce magnifique Portrait un homme qui est Maître dans toutes les parties de son Art. »

Ainsi s'exprime, dans sa *Lettre sur l'Exposition*, l'abbé Le Blanc, ami de Quentin de la Tour, qui exposait, au même Salon, onze portraits au pastel, et nous n'avons rien à ajouter à ce jugement si précis d'un contemporain. Comme on peut le voir dans la toile passée de Versailles au musée du Louvre, et dans la gravure si exacte et si intelligente de M. Gaujean, Carle Van Loo, alors âgé de quarante-deux ans, mais célèbre, depuis plus de vingt ans déjà, par la souplesse de son talent et la variété de ses aptitudes, s'était, en effet, montré « maître dans toutes les parties de son art ». Bien que la figure fût essentiellement une figure d'apparat, il l'avait posée simplement, en une attitude tranquille, sous un jour modéré, car « il était en usage de rechercher les accidents de lumière douce, agréable, amis de l'œil et plus capables de plaire que d'étonner ».

Dans cette représentation officielle, malgré le faste du mobilier, malgré l'ampleur et le luxe extraordinaire des vêtements, la douce Polonaise restait donc encore, sous tous ses bijoux, la « bonne reine », entourée de ses verdures et de ses fleurs. Son petit chien qu'elle aimait tant ne l'avait même pas quittée; il avait seulement, pour la circonstance, échangé contre un ruban rose son collier ordinaire portant sa devise : « Je suis à la reine. » Marie, d'ailleurs, n'avait pas posé, non plus qu'elle n'avait posé, sans doute, pour les images du même genre dans lesquelles, précédemment, le statuaire Guillaume Coustou, en 1731, l'avait métamorphosée en Junon (musée du Louvre), et le bon peintre Tocqué, en 1740, l'avait représentée, suivant la tradition du XVIIe siècle, fièrement drapée dans son manteau royal, et, d'un geste solennel, montrant sa couronne. Ces apothéoses obligatoires ne ren-

traient point dans les goûts de cette princesse, simple, spirituelle, délicate, qui écrivait si gentiment au roi Stanislas : « Il n'est rien que ne fassent les bons Français pour me distraire... Je subis à chaque instant des métamorphoses plus brillantes les unes que les autres. Tantôt je suis plus belle que les Grâces, tantôt je suis de la famille des Neuf Sœurs..... Chacun fait de son mieux pour me diviniser et sans doute que demain je serai placée au-dessus des Immortels. Pour faire cesser le prestige, je mets la main sur ma tête, et aussitôt je retrouve, mon tant cher papa, celle que vous aimez et qui vous aime aussi bien tendrement, votre chère *Maruchna*. »

Au sujet des toilettes de la reine, M. Henri Bouchot veut bien nous communiquer des renseignements curieux et intéressants : « Cette femme laide et insignifiante gênait Louis XV. Il avait imaginé de la parer extraordinairement pour détourner ses soupçons et alors tout ce que les joailliers savaient, tout ce que pouvaient les tisseurs de Lyon ou de Tours, allait aux grands habits de la reine d'abord. Le maréchal de Richelieu a recueilli des échantillons de la garde-robe de la princesse pour 1736 et années suivantes (Estampes, Lh 45). Il y a là toute une série de brocards précieux, soit fabriqués à Marseille par M. Olive, dans le goût de l'Inde, de la Perse ou de la Chine, ou chez Mme Vidal ou chez la veuve Jean, soit à Tours, soit à Lyon. La reine a pour ses grands habits des brocards d'argent à 60 livres l'aune ; elle porte une robe ample d'étoffe vert canard à grandes fleurs d'or[1]. Elle a des satins blancs avec fleurs de roses au naturel, du gros de Tours à fond carrelé dont on lui fabrique des jupons et des robes. D'un satin violet fleuri d'argent on lui fait une jupe d'hiver, et la robe qu'on lui voit dans le portrait de Tocqué au Louvre est portée par elle dès 1736 ; on la nomme une robe abattue. Pour une année, le maréchal de Richelieu a 27 échantillons plus fleuris, plus riches les uns que les autres. Ce n'est point mal, même pour une garde-robe de reine de France, entre 1736 et 1756. Peut-être l'habit du portrait de Van Loo est-il taillé dans ce gros de Tours garni de paquets de céleri, renoués avec du ruban dont on trouve des fragments, malheureusement trop petits pour les juger. Il y a donc cette particularité que la reine de France réputée la plus laide, la moins séduisante, est précisément celle dont nous avons conservé les portraits les plus décorés. C'était la compensation que lui faisait le roi. »

[1] C'est l'étoffe dont on voit ci-après un fragment en cul-de-lampe.

Elle avait d'ailleurs un moyen de faire cesser le prestige, ou, du moins, de ne conserver que le prestige de sa grâce résignée, c'était de se confier, pour avoir son image, plus familière et plus exacte, à des artistes moins fastueux, mais plus sincères. Peintre elle-même (on voit à Trianon une copie de sa main, d'après *la Ferme* d'Oudry, du musée du Louvre), elle avait été des premières à admirer et à encourager le talent grandissant de La Tour. C'est devant le libre et franc pastelliste qu'elle avait consenti à s'asseoir, en son attitude accoutumée, les cheveux poudrés sous une simple fanchon de dentelle noire, portant par-dessus sa robe chatoyante, aux draperies joyeuses, un de ces mantelets ruchés et fanfreluchés qu'elle avait mis à la mode, car elle conserva toujours, pour les belles étoffes, une faiblesse d'artiste que se reprochaient, par instants, sa piété et son esprit d'ordre. Jamais La Tour ne s'est senti plus à l'aise que devant la noble ingénuité de ce modèle royal, si intelligent et si modeste. Avec quelle franchise, quelle bonne humeur, quelle aisance respectueuse il a marqué le fin plissement des yeux irréguliers, au regard si droit et si franc, sans donner au petit nez légèrement retroussé et aux fortes lèvres pleines d'affabilité souriante plus d'élégance et de régularité que ne leur en avait accordé la nature! On comprend que, dès lors, pour ses portraits officiels la reine ait renvoyé à cette fidèle image, trop fidèle sans doute, dans ce cas-là, car tous ceux qui s'en sont servi n'ont pas manqué de la rectifier et de l'ennoblir. La *Marie Leczinska* de Van Loo ressemble à celle de La Tour, comme une sœur mondaine à une sœur bourgeoise ; elle est moins femme, plus reine; plus jolie, moins aimable. Cette transposition, tout à fait dans les mœurs du temps, était de pratique courante chez presque tous les portraitistes, sauf La Tour et Chardin. Elle surprenait d'autant moins que la reine délaissée, si simple dans son intérieur, savait reprendre, dès qu'il fallait, son attitude royale. « Cette même princesse si bonne, si simple, si douce, si affable, représente avec une dignité qui imprime le respect et qui embarrasserait si elle ne daignait pas vous rassurer. D'une chambre à l'autre elle redevient la Reine et conserve dans la Cour cette idée de grandeur, telle qu'on nous représente celle de Louis XIV. » C'est ainsi, d'une chambre à l'autre, au musée du Louvre, que Marie Leczinska, vue par La Tour et par Van Loo, se transforme encore, comme elle se transformait sous les yeux du Président Hénault.

Marie Leczinska se repentit-elle de n'avoir pas invité Van Loo à plus d'exac



MARIE LECZINSKA

titude? Peut-être. Toujours est-il que, l'année suivante, cédant à un sentiment de reconnaissance pour Jean-Marc Nattier qui avait peint ses filles avec un succès extraordinaire, elle consentit à poser devant ce peintre patenté des grâces, devant ce grand travestisseur mythologique. Et Nattier, cette fois, oubliant ses habitudes galantes, fit son chef-d'œuvre, la *Marie Leczinska*, en robe rouge bordée de fourrures, assise sur un canapé, la main appuyée sur un livre, l'un des trésors du musée de Versailles. Un peu plus de fatigue, un peu plus de mélancolie que sur le visage, si frais encore et souriant, de La Tour, avec la même physionomie expressive et affable. La fille de Nattier, dans ses mémoires, nous dit que son père « ne put sortir de la simplicité dans l'exécution de ce tableau, parce qu'il avait reçu l'ordre exprès de la reine de ne la peindre qu'en habit de ville ». Cet ordre avait porté bonheur à l'artiste, mais ne semble pas impliquer de la part de la bonne reine une admiration sans limites pour le chef-d'œuvre d'habileté et de facture dans lequel Carle Van Loo l'avait précédemment mise en scène. Malgré la perfection de la peinture, nous ne saurions, vraiment, lui en vouloir.

Georges LAFENESTRE.





LE VASE DIT SOBIESKI

EXÉCUTÉ

EN L'HONNEUR DE LÉOPOLD Ier, EMPEREUR D'ALLEMAGNE

1683

D'où vient ce monument? on l'ignore. Le maréchal de Löwendal, qui, à certains égards, cousinait un peu avec le petit « père la Maraude », négligea d'en faire la confidence, quand il légua cet objet précieux au roi Louis XIV. Ce que l'on sait, c'est que le roi le fit déposer aussitôt au Cabinet des médailles, où il attirait, dès la fin du siècle dernier, l'attention de tous les visiteurs par ses dimensions inaccoutumées. Les guides imprimés le signalaient aux étrangers, et le comptaient parmi les six ou sept merveilles de ce Cabinet du Roi, qui est maintenant le Cabinet de France.

Méritait-il sa réputation? Je le crois. En feuilletant les catalogues des musées d'Allemagne, où abondent les ivoires du xviie siècle, je ne vois guère, en effet, de pièce d'une dimension aussi grande, d'un art aussi délicat ni d'une telle importance historique.

C'est, dans sa forme, un calice colossal, un hanap, si l'on préfère, mesurant, avec son couvercle, 65 centimètres de haut. Il se compose essentiellement d'un seul morceau d'ivoire, taillé en haut relief, refouillé comme à plaisir, et montrant un furieux engagement de cavalerie. Le haut relief, serti d'argent

doré, est placé sur un pied élevé ; il est surmonté d'un lourd couvercle aussi en vermeil. Sur ce couvercle un petit groupe en ivoire représente un guerrier en costume d'apparat, foulant aux pieds un soldat turc. Sur le pourtour s'emboîtent de multiples cériles finement découpés, véritable dentelle d'orfèvrerie, enrichie de pierres fines, vertes et rouges : émeraudes, rubis, grenats d'Orient et grenats de Bohême.

Pour tout le monde, ce vase fut censé représenter et célébrer une défaite infligée aux Turcs par les Polonais, combattant sous les ordres de Sobieski. On s'entendait pour y reconnaître la bataille de Vienne ; seul Du Mersan, dans son *Histoire du Cabinet des Médailles*, crut y voir la bataille de Choczim. La divergence d'opinions portait donc sur un seul point : le nom de la victoire ; mais on ne songeait guère à y chercher d'autres vainqueurs que Jean III Sobieski et ses Polonais. D'où le nom de *Vase de Sobieski*, donné communément à cette coupe en forme de *custode* énorme.



Médaille de Léopold Ier

D'après l'original du Cabinet des médailles

Rien d'étonnant à l'attribution : on retrouve là les costumes et les hommes aperçus dans les représentations de la bataille de Vienne, en particulier sur un curieux pion de damier, fabriqué en Allemagne, et conservé à la Bibliothèque nationale. Même, on découvre dans ce relief d'ivoire, sans parler de l'empereur Léopold, trois des principaux généraux ayant commandé les chrétiens dans cette fameuse bataille. Dès lors, comme il s'agissait d'une telle victoire, comment ne pas penser à ce Sobieski, qui porta le dernier coup à la puissance ottomane ?

Pourtant, le *sic vos non vobis* n'eut jamais une application plus opportune. Léopold Ier crée la légende de l'ange exterminateur qui a, lui présent, bousculé les Turcs. Constamment Sobieski est oublié, tandis qu'il est placé au premier plan dans les estampes destinées à perpétuer ces victoires. L'Empereur, toujours dans son char de triomphe, est précédé de l'ange exterminateur ; derrière lui se presse la foule des capitaines chrétiens, le duc Charles de Lorraine, le comte de Staremberg, l'Électeur Jean-Georges III, duc de Saxe, et le roi Jean III de Pologne.

Le thème donné à l'ivoirier paraît avoir été plus strict encore et plus jaloux. Sobieski n'y apparaît pas. En haut, sur le couvercle, est le vainqueur qui est l'empereur Léopold. Le vaincu, terrassé et anéanti par lui, c'est le grand vizir Kara-Mustapha. Autour de la panse cylindrique, dans le fouillis extrême des combattants, les chefs sont facilement reconnaissables à la richesse de leur harnais de guerre ou de leurs armures; aucun d'entre eux n'a les lauriers de la victoire; ils sont des sous-ordres du triomphateur d'en haut, l'Empereur.



Médaille de Rodolphe, comte de Staremberg

D'après l'original du Cabinet des médailles

L'identité de celui-ci n'est pas douteuse; caricature de Charles-Quint, s'il n'est pas le plus grand capitaine de son temps, il en est assurément le plus laid. Impossible de le confondre, surtout avec Sobieski à la taille majestueuse et au masque replet et gras. Ce groupe du couvercle a beaucoup souffert : le pied gauche du Turc, les mains de Léopold et trois plumes de son panache ont été brisés. Tout cela a disparu, comme l'arme brandie par l'Empereur.



Médaille de Charles V
Duc de Lorraine

D'après l'original du Cabinet des médailles.

En étudiant la mêlée du pourtour, on voit en belle place un guerrier chrétien, revêtu d'une armure, combattant contre le musulman, le plus riche du groupe. Ce chrétien n'est pas Sobieski; et cependant l'intention de l'artiste est de montrer là le corps à corps des deux chefs ennemis : le généralissime chrétien et le grand vizir. Le généralissime a été Sobieski pendant toute la guerre. Or, qui est le héros choisi? Charles V de Lorraine, sans doute; et, en effet, le personnage représenté sur le vase, en dépit de l'exiguïté du travail, a quelque chose des traits de l'illustre chef de guerre.



Un second groupe, montrant un cavalier chrétien habillé à la française, nous paraît être indiscutablement l'Électeur de Saxe, comme il apparaît dans la médaille ci-contre. On aurait pu songer à Sobieski pour ce personnage, sauf la corpulence et les traits, aquilins chez le Roi, épatés chez l'Électeur. Quant au personnage du troisième groupe, ce guerrier retenant avec des rênes en cordes son cheval lancé à gauche, il est, à n'en pas douter, le comte de Staremberg, l'illustre défenseur de Vienne. Un trait, une sorte de touche distinctive marque cette figure : c'est le prolongement excessif du sinus nasal, enterré en un bourrelet de chair, et continué à travers la joue. Cette anomalie se voit sur tous les portraits de Staremberg. Au revers de la médaille, que nous donnons ici, on a gravé le portrait même de Sobieski, monté sur un cheval ailé, symbolisant la rapidité de ses décisions; et la légende lui attribue l'honneur de la victoire. Cependant personne n'osait, à ce moment, exprimer cette grande vérité, par crainte de déplaire à l'Empereur ; il faut honorer celui qui eut l'audace de faire frapper cette médaille !



MÉDAILLE DE JEAN-GEORGES
ÉLECTEUR DE SAXE.

D'après l'original du Cabinet des médailles.



MÉDAILLE EN L'HONNEUR DE LA VICTOIRE
DE VIENNE

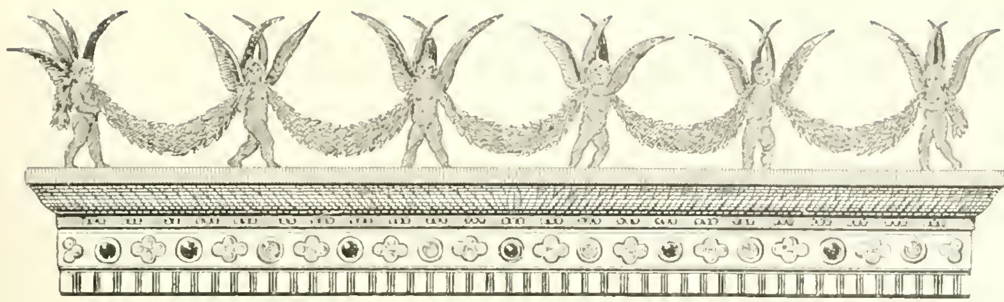
D'après l'original du Cabinet des médailles.

Comme tout le monde, et après avoir en vain regardé à la loupe tous les moindres coins du bas-relief d'ivoire, nous avons inutilement cherché Sobieski; il n'est nulle part. Mais il ne faut pas s'étonner outre mesure de ces mesquineries impériales : Sobieski a écrit à sa femme une lettre, un peu longue pour être reproduite, où il montre son armée exténuée de privations, abandonnée « par la faute de ceux qui nous doivent tout. Nous sommes, dit-il, sur les bords du Danube comme les Israélites sur les bords de l'Euphrate : nous pleurons la perte de nos chevaux, l'ingratitude de ceux que nous avons sauvés

Le vase a donc à la fois un intérêt d'histoire et un intérêt d'art. D'art très réel, à cause des difficultés dont s'est joué l'artiste ivoirier, ainsi que pour l'entente de la composition et le rendu des figures. Celui-ci est d'une habileté singulière à faire sentir les différences des chairs et des tissus ; ce n'est point un chef-d'œuvre, parce que l'adresse jointe à la patience ne peut remplacer le génie. Combien préférables à cette perfection, muette et cristallisée, les panneaux de bois consacrés par Pierre Vaneau à la glorification de Jean Sobieski ! Mais si nous cherchions à connaître le nom de l'ivoirier, nous ne pourrions que le trouver allemand. Où le vase a-t-il été exécuté ? A Vienne, à Munich, à Dresde, à Nuremberg ou à Augsbourg ? Impossible de le dire, en l'absence de poinçon et de signature. Quoi qu'il en soit, son ensemble de qualités en fait un monument extraordinaire pour un musée français, et il resterait encore très remarquable dans un musée germanique.

HENRI DE LA TOUR.





JEAN FOUQUET

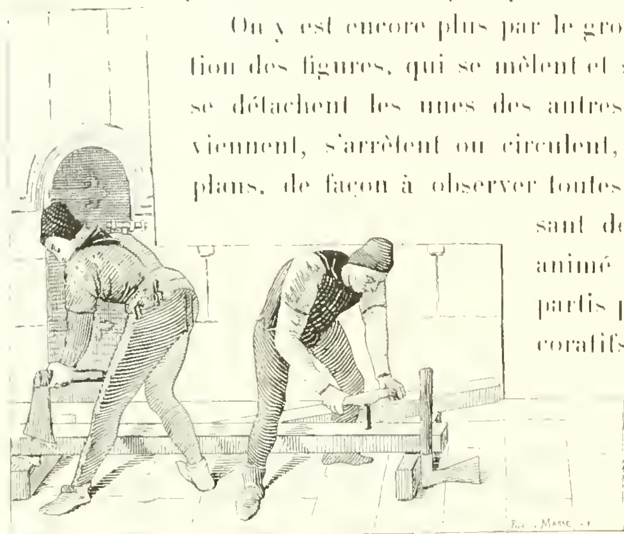
III

A qui examine et parcourt, en se souvenant de l'art antérieur, les merveilleuses feuilles détachées du livre d'heures d'Étienne Chevalier, Fouquet apparaît au plus haut point révolutionnaire et novateur[1]. C'est le manuscrit type, l'œuvre par excellence, qui donne la clef de ses inventions, de son développement et de son influence prolongée. Ce qu'il fit depuis, ce que d'autres firent à son exemple, ne semble que l'application des formules ici posées. A ce titre, on ne saurait trop nettement les définir, comme pour analyser en leur source même les principes de son génie.

Dès l'abord, on est charmé par une couleur spéciale, éclatante et vive en sa douceur, harmonieuse et mesurée, où les ors mis comme lumières aux vêtements, employés même seuls çà et là avec un art exquis, font vibrer et chatoyer les tons d'une sorte de lueur de pierrerie. Ce ne sont plus les fluidités fraîches et fines de l'époque du duc de Berry, alternant avec des dorures brillantes qui éblouissaient ; ce n'est plus le même aspect de décor splendide et irréel. L'or n'est ici qu'un moyen, un rehaut destiné à faire valoir les teintes naturelles, comprises et rendues en toute vérité, dans leur profondeur sourde et chaude comme dans leur fraîcheur limpide. La gamme infinie des nuances se prête et s'assouplit, se précise et s'affirme selon la nature des objets. Du vert émeraude des prairies au

[1] Voir la *Revue* des 10 avril et 10 août 1897, où ont été donnés plusieurs fragments de ce livre d'*Heures* de Chevalier.

bleu clair du ciel ou de l'eau, de la matité grise d'un mur au ton d'agate poli et luisant d'un marbre, du blanc laiteux d'un drap aux pâleurs d'un visage de femme ou d'un corps d'enfant, tout se modèle et se colore comme dans la vie. Les costumes en leur variété mêlent les bleus et les rouges intenses, les verts et les jaunes stridents, aux demi-teintes parfois les plus raffinées, le rose, le chamois, le mauve, adopté presque exclusivement pour la robe du Christ, et qui finira par devenir un cliché d'école. Par la couleur seule, malgré les conventions qui s'y mêlent, on est déjà dans la réalité.



CHARPENTIERS CONSTRUISANT LA CROIX
D'après Jean FOUQUET. Manuscrit des *Heures*. Musée Condé-Chantilly

On y est encore plus par le groupement et la libre disposition des figures, qui se mêlent et s'ordonnent sans confusion, se détachent les unes des autres ou se rapprochent, vont, viennent, s'arrêtent ou circulent, se perdent vers les arrière-plans, de façon à observer toutes les vraisemblances, en faisant de chaque scène un tableau animé et vivant. Toute trace des partis pris presque uniquement décoratifs de l'âge précédent semble avoir disparu. L'esprit d'observation et de vérité en toute chose, dont certains miniaturistes du duc de Berry seulement avaient eu l'instinct et comme la divination, Fouquet en a la pleine possession, la maîtrise absolue. Nul ne s'entend comme lui à faire évoluer des masses nombreuses de personnages, cavaliers ou piétons, soldats ou gens d'église, en diversifiant les gestes et les poses, variant les attitudes, gardant à chacun sa vie propre, son caractère, sa personnalité. Qu'il s'agisse du mariage de la Vierge, d'un martyre de saint, d'une intronisation d'évêque ou d'une scène de funérailles, son adresse en ce genre est merveille. Sans effort, comme en se jouant, il donne l'impression même des foules, indique toute une armée en raccourci, fait du supplice d'une sainte prétexte à évocation réelle d'un mystère, avec ses spectateurs agités et remuants, ses acteurs affairés, ou, dans une vision du ciel à la fois candide et hardie, montre défilant sous une arche de corps glorieux, sous un portique vivant de cathé-

drale, le long cortège des élus. Ce n'est presque plus une miniature en certain cas : c'est un instantané, une photographie sur nature ou un panorama. Le cadre déborde et craquerait de toutes parts si, par sens merveilleux de la mesure, choix du motif typique et goût sûr, Fouquet ne savait s'y contraindre, s'y enfermer, et dans l'infiniment petit faire tenir, sans l'amoindrir en le rapetissant, faire voir comme par le petit bout de la lorgnette le spectacle mouvant du monde.

Ce qui contribue à rendre l'illusion saisissante et forte, ce qui achève de mettre en ces tableaux minuscules une fleur étonnante de vérité, c'est que les divers plans s'y succèdent et s'y dégradent avec un art infini. C'était la grande nouveauté du temps que la perspective. Fouquet avait pu déjà en entendre dire quelque chose par les plus raffinés artistes du duc de Berry. En Italie, il tomba dans un milieu érudit et subtil où l'on en rêvait, où l'on entassait traité sur traité et expérience sur expérience, pour prouver que c'était la pierre angulaire et le fondement même de la peinture. Son humble âme de gothique, touchée par ces recherches savantes, alla d'instinct encore plus fortement où son amour de la nature le poussait. On trouverait çà et là dans son œuvre, sans étalage et sans montre inutile d'ailleurs, toujours très simplement justifié par la situation, comme un vague désir de lutter avec les audacieux ultramontains, d'aborder les raccourcis difficiles et les perspectives fuyantes. C'est la disposition oblique d'un fond de muraille qu'il répète volontiers, le mouvement tournant d'un cortège à travers champs ou dans une rue de ville, un bourreau qui tombe à la renverse près de sainte Catherine miraculeusement sauvée de la roue ; ce sont des chevaux dans tous les mouvements et toutes les attitudes, de face, de dos, de profil, en marche ou au repos, aveu d'intime fréquentation de Pisanello[1], ou, comme dans la miniature de Londres, deux anatomies serrées et solides, deux surprenants cadavres qui démentent si complètement tout ce qu'on avait dit jusqu'ici de son ignorance du nu. Mais ce qui lui appartient en propre, ou qu'il a pu apprendre surtout de Flandre, d'un pays où l'humidité constante de l'air donne aux problèmes atmosphériques plus de prix, c'est l'art de noyer les contours, d'atténuer les tons, à mesure qu'on

[1] S'il ne l'a pas personnellement connu, Fouquet a dû admirer, au moins, plus d'une de ses œuvres. Sans sortir de Rome, il put voir les merveilleuses fresques de la basilique du Latran, depuis longtemps disparues sans retour, où Pisanello avait continué, vers 1431 et 1432, l'histoire de saint Jean-Baptiste commencée par Gentile da Fabriano : œuvre célèbre et qui excita, comme on sait, tout particulièrement, lors du jubilé de 1450, l'enthousiasme de Van der Weyden.

s'éloigne et qu'on s'enfonce, et, par gradations insensibles, taches de plus en plus molles, quoique toujours précises, de conduire l'œil doucement jusqu'aux plus lointains horizons. Les prétendues découvertes des modernes, le plein air dont on a tant parlé, il est déjà là tout entier, appliqué discrètement et sans fracas, indiqué à demi-mot, presque parfait dès sa naissance. Dans un intérieur clos, Fouquet sentira finement ces nuances, saura faire glisser la lumière sur un mur, en marquer les contrastes et les ombres, et, dans la Sainte-Chapelle de Bourges notamment, qui forme à la scène de l'Annonciation un cadre si délicieux et si rare, arrivera, par un ensemble d'habiletés dissimulées autant que profondes, à donner l'absolue et mystérieuse impression d'un jour tamisé d'église. Dans le paysage surtout, sinon créé, du moins si fortement enrichi par lui, et qui fut par excellence son domaine, le sentiment des valeurs tient presque du prodige. C'est une fenêtre qui s'ouvre sur la nature. Un air véritable, une vraie lumière y baignent les êtres et les choses : on y voit les plans fuir, les figures s'estomper, les lignes de cavaliers décroître en avant de saint Paul ou approcher vers sainte Marguerite, de petits châteaux blanchir sur les hauteurs ou dans les plaines, des perspectives entières de villes apparaître, et l'eau des fleuves pâlir en reflétant le ciel. Sans doute, cette limpidité claire n'est pas mêlée d'orage. Comme chez tous les primitifs, c'est l'éternelle pureté d'une belle journée d'été ou de printemps; mais, en son parti pris timide et ingénu, la vision est parfaite. Dans les scènes qui s'y prêtent, l'*Arrestation du Christ* ou la *Nativité*, Fouquet sait, d'ailleurs, se montrer déjà également sensible à la douceur profonde, à la paix étoilée des nuits[1].

De ces éléments divers associés, mélangés, indissolublement unis, est formée la trame même de son œuvre. C'est comme la formule de son esprit, le moule constant dans lequel les idées entrent et se modèlent, mais en quelle ingénieuse variété de combinaisons ! Les vieux clichés, les sujets les plus

[1] Chez les miniaturistes du duc de Berry, Fouquet a pu trouver, même en ce sens, comme une première indication. Pour exprimer ténèbres, à la mort du Christ, dans les *Heures* de Chantilly (fol. 153 r°), c'est un camaïeu en noir qui apparaît. Dans un fragment de manuscrit qui figura récemment à la vente Gélis-Didot (n° 14 du catalogue), toute une moitié de l'île de Thulé, où il fait alternativement jour et nuit pendant six mois, est indiquée de même. Fouquet a transformé le schéma décoratif en observation de nature : c'est là que fut en toute chose sa révolution. Notons l'importance de ce dernier manuscrit pour sonder les origines de l'art de Fouquet, particulièrement dans le paysage. La main est presque identiquement la même que dans les miniatures de la *Bible moralisée* jadis attribuées par M. Bouchot à Fouquet lui-même. Ici comme là, on est en présence du maître ou de l'école d'où il est sorti.

traditionnels sont rajeunis par l'originalité d'une invention toujours en quête de nouveauté et d'imprévu. C'est parfois un rien, un détail d'observation et de nature, la richesse d'un beau décor, un horizon de campagne entrevu, un groupement heureusement trouvé, ou la grâce d'une silhouette vive, qui



GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE. — LE ROI ROBERT A ROME
(Manuscrit fr. 6 465 de la Bibliothèque nationale.)

rendent la fraîcheur à une scène rebattue. Mais ce qui renouvelle surtout ces compositions, ce qui leur donne chaque fois un air de découvertes, c'est qu'elles sont comprises et senties par leurs côtés profonds, baignées d'humanité, pénétrées de naturalisme, retrempées aux sources mêmes de la vie. L'âme qui les conçut, le cœur qui les aima les ont faites à leur image. Fouquet y a glissé l'involontaire confidence de toutes ses affections : spectacles vus, pays traversés y ont laissé leur empreinte ; c'est un langage chiffré, mais transparent, dont on trouve facilement la clef.

L'Italie, certes, y tient largement sa place. A tout propos revient, comme le suprême luxe et l'élégance nouvelle, la paroi de muraille chère au quattrocento, dont le diptyque de Melun nous montrait déjà un spécimen. Toutes les inventions de la Renaissance italienne prétendant restaurer l'antiquité sont accueillies et fêtées : moulures d'oves, de rais de cœur ou de perles, plaques de marbre, colonnes ou pilastres à chapiteaux corinthiens s'espaçant, profils droits d'entablements classiques, frises de festons et de bucranes, voûtes à caissons, niches coquillées ou putti tenant des guirlandes. On ne saurait dire que le type en ait été pris ici plutôt que là, à tel monument, à tel artiste plus qu'à tel autre : tant l'Italie d'alors en était déjà pleine[1] ! C'est avec la plus grande liberté, d'ailleurs, qu'il associe encore à son vieux fond gothique cette mode italienne dont la France allait s'éprendre. Il manie les deux styles avec grâce, et, pour faire honneur à sa Vierge, par exemple, ornera d'une coquille un portail ogival. L'antique ne l'a pas moins touché. Plus d'un bas-relief en témoigne, plus d'une armure, qu'on dirait inspirés de la colonne Trajane. S'agit-il de figurer un empereur, il prendra un profil lauré de médaille, et, pour bien marquer la présence du peuple-roi, sèmera partout abondamment, soit à la frise d'un édifice, soit aux boucliers, aux orillammes, aux pennons des trompettes, la solennelle inscription : S. P. Q. R. (*Senatus Populusque Romanus*), qu'il a pu voir, sur les débris antiques, au hasard de ses promenades dans Rome, ou employée déjà avec une prodigalité savante par ses amis italiens. L'émulation l'a gagné, et, au milieu même des naïvetés coutumières d'époque, qui donnent à la légende chrétienne une saveur de scènes contemporaines, commencent à percer l'instinct de la couleur locale, l'intention déjà nette de reconstituer l'histoire en sa vérité. Rien de plus touchant que cette archéologie qui tâtonne et bégaie encore, s'insinue plus qu'elle ne s'impose, et dont les trouvailles ont toute leur fraîcheur d'inspiration. Au grand prêtre juif, Fouquet ne manquera jamais de donner, avec une mitre particulière, le rational et l'éphod. Le prétoire où siège Pilate lui apparaîtra, non sans raison, à l'image des basiliques. Derrière saint Pierre mis en croix aux portes de Rome, il évoquera, à travers la forêt des lances que tiennent des soldats à la romaine, une vue de la Ville éternelle, avec la masse imposante de ses

[1] Bien qu'il soit d'époque sensiblement plus tardive, le trône de Julien de Médicis, de l'ancienne collection San Donato, par exemple, offre dans ses grandes lignes la plus curieuse analogie de structure et de disposition avec celui de la Trinité dans le *Couronnement de la Vierge*. L'un et l'autre dérivent évidemment d'un modèle plus ou moins courant en Italie à cette époque.

arcs de triomphe[1], et, comme fond au Mariage de la Vierge, dressera le portail même du temple où elle fut élevée, sous la forme d'un arc de triomphe dont les Victoires sont devenues des anges, que domine une statue de Moïse, et qu'ornent deux des fameuses colonnes torses tant de fois copiées par les artistes, à Saint-Pierre de Rome, où on les dit provenir du temple de Jérusalem[2]; après quoi, satisfait de sa tâche, il inscrira gravement en frise : TEMPLUM



GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE. — PHILIPPE-AUGUSTE FAISANT BRULER DES HÉRÉTIQUES
(Manuscrit fr. 6 465 de la Bibliothèque nationale.)

SALOMONIS. C'est le début d'une méthode qui va naître, d'autant plus charmante peut-être que la fantaisie y supplée encore aux ignorances et qu'on n'en saurait prévoir les futurs résultats desséchants.

[1] Les pyramides placées à droite et à gauche de la croix sont à remarquer également. Fouquet en a évidemment emprunté l'idée aux portes de bronze de son ami Filarète à Saint-Pierre de Rome, où pareille disposition se retrouve dans le bas-relief du martyre de saint Pierre. Le monument représenté, la *Meta Romuli*, dont la forme était identique à la pyramide de Cestius, subsistait encore alors près de la basilique. Cf. Muntz, *Les antiquités de la ville de Rome aux* XIVe, XVe *et* XVIe *siècles*, p. 19 sq. Nous avons signalé ce curieux détail d'imitation à la *Société nationale des antiquaires de France* (séance du 21 Juillet dernier).

[2] Sur ces colonnes, dont la miniature de Fouquet donne la plus ancienne représentation connue cf. Muntz, *loc. cit.*, p. 33 sq. et dans la *Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*.

D'Italie, çà et là, plus d'un autre souvenir revient comme un aveu d'impression profonde : ce sont des ifs droits comme cierges, un campanile florentin qui surgit, des bateaux à voiles latines évoluant sur l'eau, ou des montagnes neigeuses au loin des horizons. En maint détail, on sent l'influence des peintres qui l'on séduit sur la terre bientôt classique de l'enchantement. La légèreté transparente d'un nimbe, la forme traditionnelle d'une mandorla, le système particulier des nuages en flaques minces et bandes parallèles, le type d'un Christ ou d'une Vierge montant au ciel sont autant d'italianismes entrés dans sa langue. Il s'est formé surtout à l'école des Florentins, qui, grâce à la prédilection des papes, régnaient alors sans conteste à Rome même ; et, comme l'élégance fine et mesurée de son décor est inspirée de leur goût, l'équilibre pondéré de sa composition, le rythme harmonieux et la suavité expressive de certaines de ses figures en dérivent aussi visiblement. Devant telle cour paisible, tel intérieur de cloître où professe saint Thomas, telle scène représentant la Mission des apôtres ou la Descente de Croix, la pensée remonte d'elle-même, soit à Ghiberti, soit à l'Angelico, qui dut être entre tous le guide et l'ami de son choix. Il n'est pas jusqu'à la clarté blanche des chairs et de l'effet, devenue après lui une des formules de l'art français, qui ne l'apparente à Florence et peut-être n'en vienne.



GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE
LE ROI ÉDOUARD D'ANGLETERRE RENDANT HOMMAGE A PHILIPPE LE BEL
(Manuscrit fr. 6465 de la Bibliothèque nationale.)

Mais, si Fouquet par certains côtés est déjà un homme de la Renaissance, par quelles racines encore plus profondes ne tient-il pas au vieux fond

gothique de son pays et de sa race ! D'Italie il a rapporté des tournures et des mots, des formules pittoresques : mais c'est bel et bien français qu'il parle toujours, un français plus coloré et plus fleuri, relevé d'usages nouveaux, prononcé de façon plus sonore, mais qui n'a rien perdu de ses qualités propres, de sa justesse native, du naturel aisé de son style ou de la franchise simple de son accent. D'un bout à l'autre de l'œuvre on est en Touraine, et la fioriture italienne n'empêche pas le fond d'être français. Même quand il se pique de devenir archéologue, Fouquet reste l'héritier des imagiers d'autrefois : un détail familier le dénonce ; un mot lâché lui ôte son masque ; une figure contemporaine nous replonge en pleine réalité. Gardons-nous de nous en plaindre : car c'est dans l'observation de la vie qu'est le secret de son charme. On lui pardonne volontiers d'être infidèle à la lettre, en le voyant se conformer si intimement à l'esprit des scènes qu'il représente. Les mystères, les représentations de sujets sacrés ou profanes, qui à tout propos se dressaient, se jouaient sur échafauds, dans les rues ou aux carrefours des villes, ont eu au moyen âge, sur l'imagination des artistes, une influence sur laquelle on n'insistera jamais assez. Les peintres y collaboraient même souvent [1]. Quoi de plus naturel, après cela, que Notre Dame, Monseigneur saint Martin ou Madame sainte Catherine leur parussent des êtres vivants vêtus à la moderne, que tels anges tenant des rolets, tels hommes ou femmes sauvages fussent pour eux autre chose que des allégories ? Comme ils les avaient vus en chair et en os sous leurs yeux, ils les copiaient naïvement. Fouquet n'échappe pas à la règle. C'est ce qui anime et vivifie ses récits, leur donne une force si persuasive et si touchante. Près des anges stylisés d'Italie, que de fois d'autres n'apparaissent-ils pas, enfants de chœur aux bras croisés selon la formule, thuriféraires, musiciens ou chanteurs, tels qu'on en pouvait voir à Tours dans la chapelle royale dont Okeghem dirigeait la maîtrise ! La naissance de saint Jean-Baptiste nous transporte dans une humble chambre d'accouchée tourangelle où caquettent les commères ; c'est en Sorbonne que saint Thomas d'Aquin semble exposer la *Somme*, en face d'auditeurs tout prêts à ergoter, et, sous les traits des rois mages, Charles VII et ses fils se montrent avec leur

[1] Fouquet — nous le verrons — en dressa parfois le plan. Qui sait si, comme ce Jehan du Bourg, de Decize, en Nivernais, dont nous parle un vieux compte (*Archives de l'art français*, Documents, t. I, p. 137), il ne peignit pas à l'occasion les « représentations », s'il n' « habilla » pas, lui aussi, parfois « la Gueule d'Enfer », dont un menuisier faisait les dents ! Le mystère dont il évoque si complaisamment l'image, à propos du martyre de sainte Apolline, n'est pas pour nous démentir.

grand'garde. Dans les scènes de soubassement ingénieusement imitées peut-être des prédelles italiennes — innovation propre à Fouquet, qui fit école et subit chez ses successeurs plus d'une transformation — c'est généralement, à côté des putti, des hommes sauvages et autres porteurs de cartels, une échappée de réalisme qui se fait jour, soit adroitement reliée au sujet principal (charpentiers préparant la croix, forgeron forgeant les clous de la Passion), soit devenue pur hors-d'œuvre (jeu de la quintaine sur l'eau, ou paysans dansant sous la treille). A peine est-il besoin de rappeler tous les monuments de France qui se dressent aux arrière-plans : Notre-Dame de Paris, Montfaucon ou Vincennes, sans compter les innombrables et chers châteaux de Touraine. Sous couleur d'Évangile ou de légende chrétienne, c'est déjà d'histoire contemporaine qu'il s'agit. Fouquet était merveilleusement préparé pour l'aborder plus tard directement, en chroniqueur exquis.



Frontispice des statuts de l'ordre de Saint-Michel.
Au milieu, le roi Louis XI, par Jean Fouquet
Miniature de la Bibliothèque nationale.

Un second manuscrit exécuté pour Étienne Chevallier allait lui en fournir presque aussitôt l'occasion. C'est le célèbre Boccace de la Bibliothèque de Munich, *Des cas des nobles hommes et femmes* (Cimiliensaal ou Réserve, nº 38). Par une chance heureuse qui nous fait défaut pour les *Heures*, on en connaît la date approximative. L'inscription finale nous apprend que la transcription du texte fut achevée le 24 novembre 1458. On a tout lieu de croire les miniatures de très peu postérieures à cette date, si le double travail ne s'était même poursuivi en partie simultanément. Le nom du possesseur, malheureusement gratté à la fin de la note en question, a pu être restitué presque sûrement,

grâce à la formule qui l'annonce (*honorable homme et sage maître*), qu'on sait avoir été habituelle à Étienne Chevalier, employée notamment pour son épitaphe, et surtout grâce à la devise fréquemment répétée, *Sur ly n'a regart*, qui se retrouvait, d'après Godefroy, en son hôtel de Paris, rue de la Verrerie[1].



GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE. — PHILIPPE LE BEL ENTERRÉ A SAINT-DENIS

(Manuscrit fr. 6 465 de la Bibliothèque nationale.)

Quant à l'auteur ou aux auteurs des miniatures — car on y sent visiblement différentes mains — il ne saurait y avoir de doute. C'est de Fouquet qu'ils procèdent, dans son atelier qu'ils se sont formés, et, selon toutes vraisemblances, sous sa direction même qu'ils ont semé au cours des pages leurs menues et fraîches inventions. Il est intéressant de pouvoir, dès cette époque,

[1] Il n'est pas jusqu'à la reliure du début du XVII[e] siècle, marquée de la licorne habituelle au blason des Chevalier, qui, prouvant le passage du livre à cette époque entre les mains du baron de Crissé, descendant d'Étienne et héritier de sa bibliothèque, ne soit un nouvel et fort appoint en faveur de la conjecture.

constater le rayonnement commencé des formules qu'il venait à peine de créer. Fouquet ne fut pas un isolé, un artiste exceptionnel et incompris. Fêté dès le début, chargé probablement de nombreuses commandes, entouré d'élèves et d'apprentis, il devint chef d'école au sens le plus précis du mot.

Sa part de collaboration à l'œuvre commune est assez difficile à fixer. Telle ou telle des meilleures pages du livre pourrait, à la rigueur, lui être attribuée. Il en est une, au moins, qui lui appartient sans conteste, c'est l'étonnant frontispice par lequel débute l'ouvrage (fol. 2 v°), représentant le Lit de justice tenu par Charles VII, à Vendôme, à l'occasion du Jugement du duc d'Alençon. En pareille place, où tant d'autres se seraient contentés de quelque fade allégorie, de quelque moralité subtile sur le revirement des fortunes et le peu de solidité de la gloire, Fouquet nous entraîne d'emblée au cœur même du sujet, et, par un exemple émouvant de réalité contemporaine, rajeunit, modernise, approprie à son temps le texte du vieux conteur. Ainsi avait-il fait maintes fois dans les *Heures*, mais jamais avec plus de décision, de naturel et d'à-propos. On ne saurait mieux le comparer qu'à un homme de nos jours, qui, reprenant les récits de Boccace, commencerait par rappeler l'histoire d'un de Lesseps. L'émotion de l'événement était à peine calmée, au moment où s'exécuta la miniature. Pendant de longs jours, du 26 août au 10 octobre 1458, venait de se dérouler, à Vendôme, ce procès où un prince du sang, glorieux compagnon de Jeanne d'Arc pour chasser les Anglais de France, était convaincu d'alliance avec eux et de trahison. La sentence rendue fut un arrêt de mort, atténué, seulement après coup, par le roi qui fit grâce de la vie au condamné. On peut juger de l'effet produit, surtout dans le milieu de cour qui dut se transporter à Vendôme autour de Charles VII, et où Jean d'Alençon comptait évidemment plus d'un protégé et d'un ami. Étienne Chevalier qui fut parmi les juges, Fouquet qui assista sans doute, perdu dans la foule des spectateurs, à quelques-unes des séances du procès, étaient peut-être du nombre. On le supposerait volontiers, à voir le soin pris de glisser le souvenir de l'infortuné prince parmi les nobles malheureux. C'est en témoin oculaire que Fouquet a évoqué sous nos yeux la scène : d'une part, les juges siégeant en solennel appareil, par ordre de préséance, dans l'enceinte réservée, où le sol, les bancs, les chaières et les murs sont tendus de fleurs de lys ; de l'autre, la foule agitée et remuante, s'écrasant contre les barrières, refoulée à grand'peine par les massiers et les hommes d'armes qui gardent

les portes. Dans les représentations de Lits de justice, on chercherait vainement avant lui ce dernier trait. Tout est, ici, conforme à la vérité et à la vie. Dans un espace restreint, Fouquet a su grouper plus de trois cents personnes, chacune avec son geste, sa pose, son attitude, beaucoup même reconnaissables à leur visage ou leur aspect physique, tels que le roi Charles VII ou le chancelier Jouvenel des Ursins assis immédiatement à ses pieds. Il n'est pas jusqu'au moindre détail de costume, de tapisseries ou de tentures, dont on ne puisse certifier, parfois, sur documents du temps, l'absolue exactitude [1]. C'est une page d'histoire de premier ordre, en même temps qu'une œuvre d'art presque sans précédent.

Au Boccace touche de très près le manuscrit des *Grandes Chroniques de France*, conservé à la Bibliothèque nationale (Ms. fr. 6465), que M. Bouchot a eu l'honneur de remettre en lumière, il y a quelques années. Il a répandu et propagé l'opinion qu'il s'agissait là d'une œuvre personnelle de Fouquet. Nous ne serions pas, toutefois, aussi affirmatif à cet égard. Il pourrait bien se faire que ce soit simplement, comme la plus grande partie du Boccace, un excellent produit de l'atelier qu'il dirigea [2]. Si l'on y trouve appliquées au plus haut point ses formules, si l'on y peut suivre à la trace l'influence de ses conseils et de ses leçons, on est loin d'y retrouver tout le raffinement extraordinaire de son art. La touche, en général, est plus timide et proprette, la couleur moins variée, l'invention plus pauvre ; les types de femmes, quand il s'en trouve, d'une banalité creuse qui sent déjà fortement le cliché d'école. Il fut maître de l'œuvre, peut-être, comme l'architecte qui la dirige et la conduit de haut, sans y mettre la main.

Ces réserves faites, l'illustration de ce précieux manuscrit est, d'ailleurs, pleine de qualités charmantes. Sous le parti pris du costume uniformément à la mode du temps, un esprit de franc réalisme anime et vivifie la plupart de ces curieuses petites scènes. Les batailles qu'on y rencontre semblent

[1] On a, par exemple, la note même du foulon de drap de Vendôme, chargé dès la fin du procès, en octobre, de nettoyer les pièces de tapisserie fleurdelisée, que Fouquet nous montre sur le pavé de la salle, dans l'enceinte réservée aux juges, et qu'avait dû fortement salir le va-et-vient des personnages. Il serait facile de multiplier les preuves de ce genre.

[2] De l'un à l'autre manuscrit une comparaison attentive s'imposerait, pour résoudre définitivement la question. Ils seraient à peu près de même date, si la mention de paiements faits à Jean Domer ou Donier et Noël de Frébois ou Fribois, en 1458 et 1459, pour avoir dressé un Abrégé des chroniques de France, s'applique bien à l'exemplaire de la Bibliothèque nationale : ce qui n'est pas absolument prouvé. Cf. De Beaucourt, *Histoire de Charles VII*, t. VI, p. 405 sq., et le Père Anselme, *Histoire généalogique de la maison de France*, t. I, p. 116.

rigoureusement observées sur nature. Les horizons de campagne ou de ville, notamment près de Paris et de Tours, parfois même beaucoup plus loin, sont rendus avec un constant souci d'exactitude. L'intérieur même de Saint-Pierre de Rome a été fidèlement transcrit tel qu'il était alors. A mesure qu'on approche des époques les plus récentes, et du règne de Charles V en particulier — on sait que le manuscrit s'arrête au couronnement de Charles VI — les miniatures, se multipliant, prennent en même temps plus d'importance et de valeur historique. En bien des cas, on y sent l'emploi intelligent et scrupuleux de documents antérieurs, d'anciens portraits, par exemple. La suite de scènes relatives au voyage fait à Paris, en 1377, par le vieil empereur d'Allemagne, Charles IV, est, en ce genre, tout à fait intéressante à étudier. De même que, par l'originalité de son style, Fouquet avait renouvelé la légende chrétienne, dans les sujets d'histoire, surtout d'histoire de son pays et de son temps, il fut un guide admirable qu'on n'eut qu'à suivre pour faire excellemment. Même le reflet de son art, dans l'école immédiatement sortie de lui, a une grâce et un charme dont le mérite lui revient, et c'est au maître, au premier inventeur, que doit remonter l'hommage de notre admiration.

(*La fin prochainement.*) PAUL LEPRIEUR.





L'EXPOSITION INTERNATIONALE

DE BRUXELLES

II

Depuis quelques années on a beaucoup médit des grands Salons annuels ; loin de faire progresser l'art en fournissant aux peintres et aux sculpteurs des moyens précieux d'émulation, comme on l'avait sans doute espéré au début, ils contribueraient au contraire à faire baisser d'une manière sensible le niveau de la production esthétique. L'artiste obligé de livrer annuellement, à date fixe, un certain nombre d'œuvres, bonnes ou mauvaises, perdrait l'habitude de la méditation, le goût du travail réfléchi et opiniâtre, le besoin de traduire son rêve dans une forme personnelle et pure. De plus, le contact trop constant établi entre les grandes écoles enlèverait à celles-ci toutes leurs qualités distinctives de race et de tradition. L'art, entraîné par les tendances cosmopolites de notre temps, finira, dit-on, par verser fatalement dans la monotonie, et dans l'absence la plus complète d'originalité ethnique.

Ces affirmations, trop absolues, ne reposent point sur une observation suffisamment approfondie.

D'abord, il existe aujourd'hui, comme autrefois, des artistes qui vivent en dehors, ou mieux au-dessus de leur temps, et dont la pensée, continuellement dirigée vers son idéal, affranchie de toute préoccupation d'amour-propre, ne consent en aucune circonstance à solliciter l'approbation de la foule. Il suffit en France de citer Gustave Moreau. Certes il est vrai que, de nos jours, certaines modes esthétiques se sont propagées avec une rapidité étonnante ; le préraphaélisme anglais, le « panthéisme symbolique » de Böcklin, l'impressionnisme de Whistler ont tour à tour opéré des ravages dans les écoles des deux mondes, et cela grâce au prompt moyen de diffusion que leur offraient les exhibitions périodiques. Mais le Salon de Bruxelles fait voir précisément que ces influences sont éphémères et s'exercent en général sur des artistes de second ordre ; elles agissent dans une sphère assez étroite et ne réussissent pas à altérer les traits génériques des grandes écoles. Tous les pays présentent ici une physionomie très personnelle, résumant en quelque sorte les manifestations les plus significatives du passé artistique, du tempérament national et des grands ancêtres, manifestations presque toujours très affaiblies, mais encore reconnaissables.

L'Angleterre, la Hollande, la France, à ce point de vue, pourraient nous fournir matière à d'amples développements ; mais puisque nous sommes à Bruxelles, nous nous occuperons plus spécialement de l'école flamande mieux représentée, on le conçoit, que toutes les autres, et sur la renaissance de laquelle on ne saurait assez attirer l'attention. Les œuvres des paysagistes surtout révèlent avec intensité l'amour des artistes belges pour le sol natal, la remarquable justesse d'œil avec laquelle les peintres flamands analysent la beauté de leur pays et fixent les variations de l'atmosphère particulières au climat maritime de l'ouest de la Belgique. Les nuages ouatés et de colorations changeantes qu'apportent les vents frais et inconstants de la mer du Nord donnent aux provinces de Flandre une « enveloppe » tout à fait harmonieuse et singulièrement propre à accentuer les valeurs. Il faut n'être jamais allé en Belgique et en Hollande pour prétendre que ce sont des pays de brumes et l'on peut facilement soutenir que le spectacle sans cesse varié du ciel flamand avait inspiré aux artistes du XVe et du XVIIe siècle leur amour des tons éclatants.

Le peintre Claus qui expose quatre toiles, dont sa *Récolte de betteraves*,

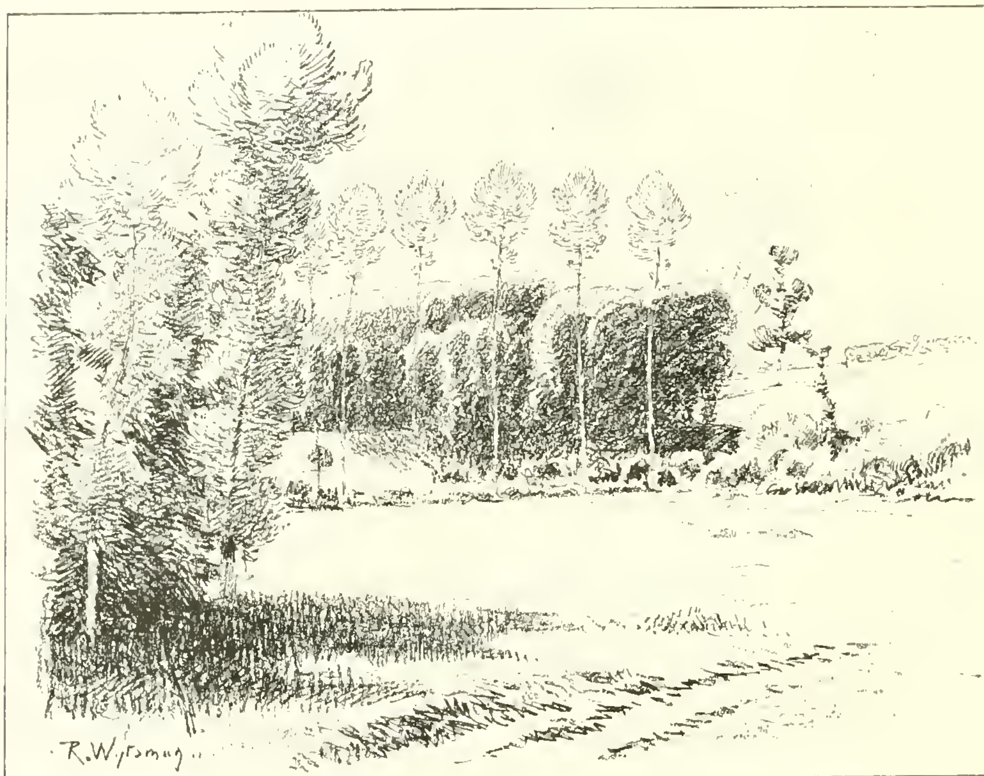
déjà vue à Paris, peut être cité comme exemple topique : il habite un village perdu de la Flandre orientale qu'il ne quitte ni hiver, ni été. Pour mener à bien sa *Récolte*, tableau de dimensions gigantesques, il acheta un champ dans lequel il fit travailler des paysans à sa solde. Comme il lui était impossible de disposer des échelles en plein air pour travailler aux parties supérieures de son œuvre, il fit creuser un étroit fossé dans lequel on pouvait à volonté faire descendre ou monter le tableau. Le soir, ou par les temps de pluie, on dressait une tente pour mettre le tout à l'abri. N'est-ce pas là un beau « cas » de conscience artistique? Aussi la *Récolte de betteraves*, d'un réalisme si puissant dans les avant-plans où se dressent, en des attitudes noblement expressives, les figures des paysans, et d'une si grande fluidité d'atmosphère dans les lointains sillonnés par les méandres de la Lys, gagne encore à être revue, et l'épreuve des années, si redoutable à d'autres œuvres, lui sera sans doute favorable. Même subtilité d'interprétation, même vérité ambiante dans les autres œuvres de Claus : *Soleil d'arrière-saison*, *Drève ensoleillée*, *Janvier*. Les Flandres n'avaient pas encore eu *leur* peintre, comme jadis les Pays-Bas avaient possédé Hobbema, Ruysdael, Van Goyen et Van der Meer; Claus, inspiré par un sentiment identique à celui des Hollandais du XVII[e] siècle, est, comme eux, le peintre de sa patrie, c'est-à-dire du pays verdoyant qui s'étend entre l'Escaut et la Lys.



LA RÉCOLTE DES BETTERAVES
Dessin d'Émile CLAUS
d'après un fragment de son tableau.

Courtens, doué peut-être plus généreusement que Claus, n'a pas eu le courage de borner ainsi son horizon, pour mieux l'étudier. Bien que ses vues de Zélande nous renseignent fidèlement sur la physionomie extérieure des

choses, elles ne reflètent pas cette beauté intime que l'artiste découvre dans une nature familière à ses yeux et à son cœur. Mais dans une *Neige* de proportions assez vastes, représentant une clairière bordée de hêtres et d'ormes, Courtens a retrouvé toutes les meilleures qualités de son talent, un peu gas-



La Prairie (Brabant)

Dessin de M. R. Wytsman, d'après son tableau.

pillées ces temps derniers au hasard des commandes urgentes. Entente des grandes harmonies décoratives, technique souple, tantôt vigoureuse dans le rendu des troncs d'arbres, tantôt délicate à souhait dans les transparences bleuâtres des branchages dénudés, exactitude parfaite des relations, si difficiles à harmoniser dans ces sortes de symphonies blanches, tout dans cette maîtresse toile indique la main savante et l'instinct sûr d'un paysagiste de race et certes, depuis longtemps, il ne nous avait plus été donné d'admirer une *peinture* aussi libre et aussi richement savoureuse.

M. Wytsman, comme Claus, ne demande pas à son imagination de compléter et d'arranger les éléments fournis par la nature. Installé dans un village de Brabant, il a pénétré les moindres secrets de la petite contrée fertile et vallonnée qui s'étend au sud de Bruxelles. Il ne défend point à son émotion de se donner libre cours ; mais elle le guide dans l'analyse exacte de tous les phénomènes lumineux, dans la recherche des beaux rythmes colorés ; elle lui permet en quelque sorte de dramatiser ses œuvres sans fausser, par des effets artificiels, les purs spectacles du plein air. Dans sa *Matinée*, et surtout dans sa *Prairie*, traversée par un talus gazonné au haut duquel tremble une ligne de frênes tourmentés, l'expression et la facture, étroitement liées l'une à l'autre, font de ces paysages simples des pages d'une grâce et d'une vérité rares.



[illegible]
Dessin inédit de Josef Israëls

A côté de ces interprètes scrupuleux de la nature autochtone, la Belgique possède toute une pléiade de paysagistes brillants et habiles, doués de sentiment et de conscience, mais qui semblent très souvent se contenter d'une première impression, toujours insuffisamment « vécue ». Tel est le cas de M. Gilsoul. Ses tableaux : *Buées du soir*, *Etang en Brabant*, sont exécutés, dirait-on, d'après des études sommaires que le peintre amplifie et développe en oubliant presque complètement la vision originale. Le souci du décor et de l'arrangement domine trop et détruit tout le charme du paysage réel. Dans sa *Vieille place en Flandre*, l'artiste a copié avec une précision de primitif les vieux pignons à redents et les arbres rangés en rectangle ; mais il n'est pas arrivé à répandre sur ces pierres séculaires, autour de ces arbres taillés en

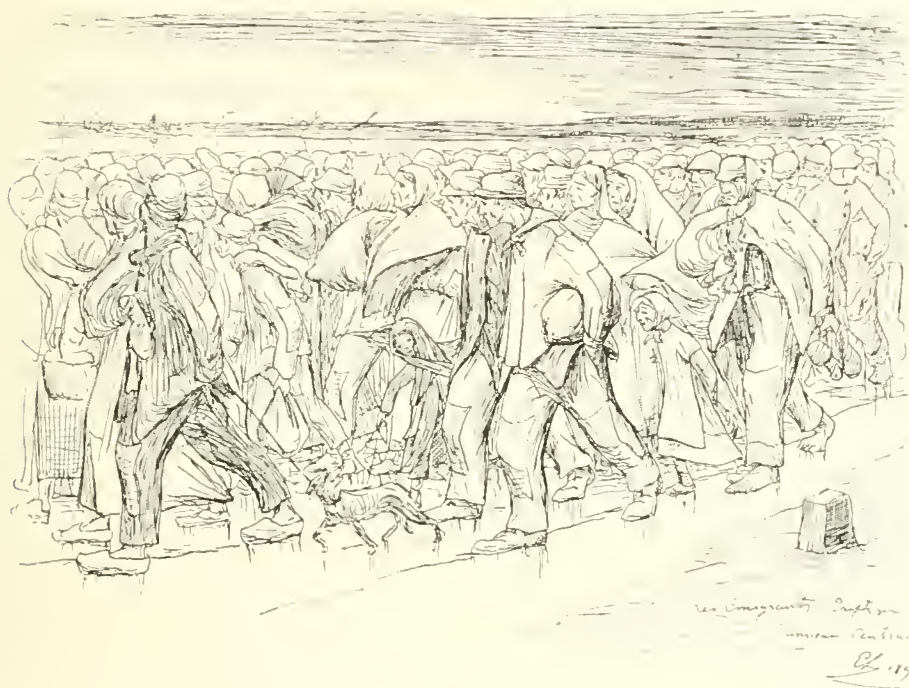
ifs funèbres, dans cette retraite silencieuse et claustrale, la douceur d'atmosphère, la grâce triste et archaïque que Baertsoen par exemple a mises dans ses Béguinages.

A cette école du « réalisme décoratif » on peut rattacher MM. Verheyden, Binjé, Van Doren. Je leur préfère jusqu'à un certain point quelques peintres de la génération précédente : MM. Asselberghs, Baron, et même les derniers représentants du groupe anversois des *Witte schilders* (les Peintres blancs), MM. Rosseels, le maître qui dirigea Courtens jusqu'à sa maturité, Meyers, Verdyen, etc., ces précurseurs du néo-impressionnisme dont on se moquait cruellement il y a quelque vingt ans et devant les œuvres desquels on passe aujourd'hui sans aucune fièvre de dénigrement ni d'enthousiasme.

Parmi les maîtres déjà presque classiques de la Belgique contemporaine, il en est un, l'animalier Verwée, mort il y a quelques années, à la mémoire duquel les organisateurs de l'Exposition de Bruxelles ont rendu un juste hommage d'admiration en réunissant quelques-unes de ses toiles principales. Je ne vois guère dans tout l'art belge moderne que le seul de Brackeleer, qui puisse rivaliser avec Verwée pour la fermeté de la facture, la richesse inépuisable du coloris, et aussi le caractère essentiellement local du talent : encore de Brackeleer cultivait-il la peinture de genre dans le goût hollandais. Outre la *Gilde de Saint-Sébastien*, l'*Ane dans les Senneçons*, *Dans l'Escaut* et le *Taureau*, qui vaut celui de Potter, on nous montre encore de Verwée un admirable chef-d'œuvre, l'*Embouchure de l'Escaut*. Quelques vaches groupées au bord du fleuve ; dans le fond, disposées en flottille gracieuse, les barques de pêche enflant leurs voiles blanches et rouges ; un ciel bleu où flottent des nuages blonds, arrondis mollement, s'étendant au-dessus de l'eau miroitante. C'est dans le ciel, sur la mer et les plantureux rivages de l'Escaut, une telle paix forte et invitante, qu'il est impossible de ne pas s'arrêter longuement devant cette œuvre, pour en jouir comme du spectacle même qu'elle perpétue.

La peinture historique et religieuse par laquelle s'inaugura la renaissance de la peinture belge en 1830 n'a plus que quelques rares adeptes : MM. Vanaise, Stallaert, De Vriendt, Guffens, etc. Les deux formes se sont fondues en une expression nouvelle qui répond mieux aux modernes aspirations d'intellectualisme et de dramatisation psychologique. J'ose à peine prononcer les mots de peinture symbolique, dont on a fait, chez les critiques et les artistes, un si déplorable abus ; et pourtant c'est la seule étiquette sous

laquelle on puisse classer les œuvres des peintres comme MM. Laermans, Frédéric, Leempoels, Evenepoel, Baes et Khnopff, qui ont mis leur sentiment des belles plasticités au service d'une cause intellectuelle. Ces artistes, heureusement, sont avant tout des *peintres*, et l'amateur pour qui la ligne et la couleur ont conservé leur souverain prestige trouvera dans leurs œuvres, en dehors de toute recherche idéaliste, de quoi satisfaire son regard.



LES EMIGRANTS (triptyque), PANNEAU CENTRAL
Dessin de M. LAERMANS, d'après son tableau.

Je mentionnerai tout d'abord M. Laermans; son triptyque *les Emigrants*, représentant trois phases différentes d'un lamentable exode de paysans, est mieux qu'une œuvre purement symbolique, destinée à évoquer, en une synthèse artificielle, toute la misère humaine. C'est une tragédie aux épisodes précis, d'une beauté concrète, immédiatement tangible. Il est impossible de ne pas être saisi d'angoisse et de pitié en voyant défiler en troupeau ces terriens hâves et inconscients, fascinés tous par le même espoir, chassés du clocher natal, par la même force impitoyable, sur une route interminablement désolée, sous un ciel toujours menaçant. M. Laermans semble appartenir de

loin à l'école de MM. Cottet et Simon ; mais s'il n'a pas toujours le coloris vigoureux de ces artistes, il a plus qu'eux le don des groupements réels ; le panneau central de son triptyque en fournira une ample démonstration.

Dans son triptyque intitulé *les Ages de l'Ouvrier*, M. Léon Frédéric fait vivre sous nos yeux, avec une miraculeuse vérité, un quartier populaire du vieux Bruxelles, la rue Haute, je crois, et nous renseigne minutieusement sur l'ethnographie, absolument particulière, de ce milieu. Dans le panneau de droite, de grosses commères allaitent des enfants rougeauds ; à gauche, des charpentiers travaillant à quelque construction enfoncent des pilotis ; au centre une marmaille grouillante étale ses loques, au premier plan des amoureux promènent leurs faces épanouies, puis dans le fond une foule nombreuse, disposée en masses compactes, accompagne le cortège funèbre d'un leader socialiste ! On peut reprocher au tableau des crudités de coloris, une uniformité déplaisante dans le rendu des chairs également roses chez les vieillards, les femmes et les enfants ; on ne saurait souhaiter science plus nette, plus triomphale du dessin, équilibre plus parfait entre toutes les parties mouvantes de la composition. M. Frédéric, penseur, n'atteint pas le niveau du peintre. Nous sommes ici en face d'un document à la Zola, à la fois encyclopédique et naturaliste ; malgré tout son désir de symboliser la rue, l'artiste n'a réussi qu'à nous faire sympathiser avec les réalités plastiques de son sujet. Le temps n'est point venu d'écrire l'épopée du socialisme : et c'est fort heureux pour un peintre comme M. Frédéric.

M. Evenepoel, un Belge qui sort de l'atelier de Gustave Moreau, dans une composition sobre et énergique où l'on chercherait en vain une influence du peintre magique de l'*Orphée*, mais où l'on retrouverait peut-être des réminiscences heureusement combinées de Meunier et de Steinlen, nous montre, lui aussi, une artère excentrique de grande ville, s'enveloppant dans les ombres du crépuscule et s'animant de quelques rares groupes d'ouvriers. Sans prétention psychologique, sans souci de vie intérieure, tout simplement par l'intime harmonie qui règne entre le décor misérable et les rudes hommes qui le traversent, le jeune artiste a réussi à évoquer toute la vie des artisans, avec ses dessous de misère brutale et de perpétuelle banalité.

M. Leempoels, le peintre remarqué de l'*Amitié*, n'a pas été heureux avec son tableau l'*Initiation*. Un Christ parsifalesque, qui a pris les traits d'un ténor d'opéra légèrement grassouillet, dicte le verbe sacré aux Douze, rangés

des deux côtés de la Sainte Table, en des attitudes bizarrement contorsionnées. Les apôtres sont vêtus de défroques de théâtre : l'un porte une armure redoutable, un autre un pourpoint espagnol, un troisième est habillé comme un drapier de la Flandre médiévale, un quatrième porte un veston moderne... Tous reçoivent l'initiation d'une manière différente ; il y a l'extatique, le



OUVRIERS REVENANT DU TRAVAIL (CRÉPUSCULE)

Dessin de M. Evenepoel, d'après son tableau

violent, le philosophe, le mystique, le poète, l'autocrate, le rationaliste, le sceptique et même le gouailleur. Je dois dire que ces deux derniers trouvent des imitateurs nombreux dans le public : car en face de cette œuvre considérable, fruit d'un labeur obstiné, remarquable souvent dans des détails d'exécution, comment ne pas être dérouté par l'incohérence de la conception, comment ne pas être choqué par le manque de goût et la puérilité de cette énigme religieuse? Il faut préférer les œuvres de M. Dierkx et de M. Mertens, — un Struys plus sombre, — qui, tous deux, dans leurs intérieurs flamands, atteignent

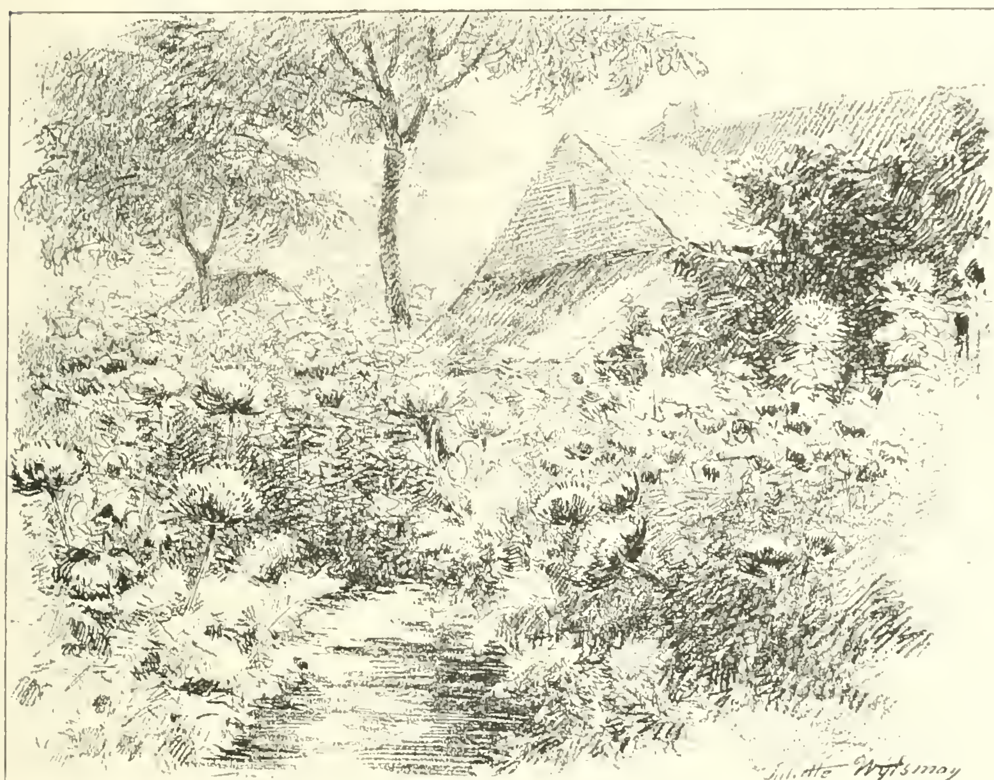
au drame par la sincère reproduction d'un banal épisode de vie rustique, et de M. Baes, un élève de M. Frédéric, déjà très indépendant dans sa conception.

On ne reprochera pas à M. Khnopff de manquer de goût : à côté de plusieurs portraits d'une élégance raffinée, l'artiste expose un paysage harmonieux et élégant, l'*Eau immobile*, et un tableau symbolique *Caresses* — un léopard à tête humaine effleurant de ses joues pâles la tête d'un éphèbe — où se combinent curieusement les esthétiques de Burne-Jones et de Böcklin, mais qui est l'œuvre d'un vrai peintre, harmonisateur subtil de teintes effacées, ouvrier au doigté infiniment délicat, aussi bien dans le travail des lignes que dans celui des colorations.

Je classe à part M. Verhaeren, peintre de natures mortes, et M[me] Wytsman, peintre de fleurs : ici nous retrouvons l'éclat, la fougue et l'audace parfois excessive du tempérament flamand. M. Verhaeren rassemble pêle-mêle des accessoires japonais : potiches, écrans, étoffes, boîtes de laque, et dans une gamme rouge, mais d'un rouge qui n'appartient qu'à lui, il peint un morceau superbe, que l'on aurait envie de toucher, comme la *bonne peinture* dont parlait Stevens, tant la pâte en est caressante et savoureuse. M[me] Wytsman, autour d'un cottage mélancolique, fait surgir d'une mare, au rayonnement d'un soleil d'été, un parterre inattendu d'*eupatoires* gigantesques et triomphants ; ou bien, devant quelque frais paysage d'idylle, elle enlève une lourde branche de pommier, toute blanche de sa floraison, car la toilette printanière sied, plus qu'aucune autre, à la nature, complice des virginales tendresses...

La Hollande n'est point restée un pays de peintres comme la Belgique : son art conserve néanmoins, dans son ensemble, une allure suffisamment autochtone. Mais la poésie propre à la vieille Néerlande ne livre plus tous ses secrets. Tandis que les Pays-Bas continuent de commenter l'art merveilleux de la pléiade du XVII[e] siècle, la peinture néerlandaise ne nous renseigne plus que faiblement sur la physionomie réelle et l'ethnique du vieux sol batave. Il faut faire exception pour M. Maris, un paysagiste de ville, comme le fut jadis Van der Meer de Delft, et dont le *Port d'Amsterdam*, poétiquement noyé dans les brumes matinales et le *Moulin de la ville*, évocateur de mœurs et d'usages anciens, ont une beauté un peu artificielle, mais pénétrante. M. Israëls, qui a bien voulu dessiner pour nous un fragment d'une de ses meilleures œuvres, aujourd'hui au musée de Rotterdam, reste le grand peintre des Pays-Bas actuels : son talent dramatique, fortifié par une observa-

tion attentive des types locaux, lui donne, au milieu des marinistes, paysagistes et animaliers de son pays, la valeur d'un Rembrandt moderne. Outre deux portraits : un *Travailleur* et la *Mère Jobsje*, il expose une composition dont le sujet, assez rebattu, est rendu poignant à force d'émotion et de vérité.



LES PAVOIS ROUGES

Dessin de Mme Juliette Wytsman, d'après son tableau.

Quatre marins, portant la bière d'un ami, sortent d'une cabane sombre, où pleurent une veuve et des enfants ; le cortège funèbre, à peine arrivé au seuil de la triste maison, est éclairé d'un rayon de soleil *annonciateur* des clartés éternelles. *Out of darkness into light*, tel est le titre de cette œuvre émouvante, que nous verrons très probablement à Paris l'année prochaine.

Les principaux maîtres de l'école anglaise ont envoyé des œuvres importantes à Bruxelles : la clarté méthodique, la justesse positive, presque mécanique, qui caractérisent l'esprit anglais jusque dans les œuvres les plus

transcendentales des métaphysiciens et des poètes, s'affirment également dans la peinture et donnent à la production contemporaine une pondération et une sérénité d'aspect vraiment curieuses. Les disciples de Hunt et de Rosetti sont en nombre et il nous est presque permis d'apprécier leur valeur réelle, en les comparant aux artistes médiocres qui encombrent les salles réservées à la Grande-Bretagne. Une violente réaction a suivi l'enthousiasme avec lequel on accueillait, il y a deux ou trois ans encore, les œuvres des préraphaélites. Mais les esprits s'apaisent et l'on s'aperçoit que cette école, si opposée en apparence à la tradition, ne fait que développer au contraire, dans ses manifestations les plus heureuses, la beauté de l'ancien art anglais. L'admirable portrait de Walter Crane, par Watts, par exemple, est du Reynolds, avec peut-être plus de force colorée et de vie; de même le fameux *Pear's soap*, de Millais, est pareil à un Gainsborough des meilleurs jours. Placés devant la nature, les préraphaélites, tout comme nos classiques David et Ingres, ont eu des accents d'une franchise profonde; leurs portraits en sont un témoignage durable. Mais leurs symboles et leurs allégories, qui firent la joie intellectuelle d'une génération d'esthétisme pédant, seront probablement sans intérêt pour les temps futurs. Je m'en voudrais pourtant de ne pas vous signaler l'*Amour dans les ruines* et la *Roue de la fortune*, de Burne-Jones, qui, avec les portraits de Watts, Orchadson, Herkomer, les recons-



Mère et Enfant
Groupe en marbre, par Jules Lagae

titutions antiques de L. Alma-Tadema et Leighton, précisent la valeur et la signification de la section anglaise.

La peinture en Italie et en Espagne, il n'en faut point parler, tant les envois sont médiocres. L'exposition française mériterait une étude spéciale et approfondie si toutes les œuvres exposées n'avaient déjà figuré dans les Salons parisiens.



EXPIATION
Groupe en staff, par Jules LAGAË.

Dans la jeune école de sculpture belge, déjà si brillante, et dont je présentais récemment les individualités marquantes : Constantin Meunier, Jef Lambeaux, Van der Stappen, de Vigne, Samuel, etc., je tiens à signaler la naissance d'un artiste remarquablement doué, M. Jules Lagaë, le premier peut-être d'entre tous les statuaires flamands qui unisse, dans une même expression de beauté, la naïveté mystique des primitifs brugeois au réalisme précis et vigoureux des anversois de la Renaissance. Les portraits de *Vader en Moeder* (père et mère), de sa femme et de son enfant, son *Saint Jean* — comparable à un Donatello — son beau groupe *Expiation*, qu'il envoya de Rome, tout, dans l'œuvre de ce statuaire de trente ans, respire une force toujours sûre d'elle-même, en même temps qu'un sentiment infiniment profond, de religiosité ou d'amour.

Je ne puis terminer cet article, déjà bien long pourtant, sans parler de deux salonnets, indépendants de l'Exposition des Beaux-Arts, mais qui apportent une note bien originale, du plus haut intérêt, à la *World's Fair* bruxelloise : c'est le petit Salon de sculpture chryséléphantine de Tervueren, où l'on admire les œuvres de MM. Dillens, Samuel, de Vigne, Vinçotte, Khnopff, Lagaë, Meunier et le compartiment de l'*Art public* organisé par M. Eug. Broerman, l'intelligent fondateur de « l'Œuvre nationale de l'art

appliqué à la rue ». On y peut constater les progrès réalisés par les Belges dans le vaste domaine de l'esthétique populaire. La section rétrospective montre les photographies des monuments, maisons, enseignes, fontaines, lanternes, de tous les objets d'utilité publique auxquels les artistes de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance avaient su donner un impérissable cachet de grandeur ou de grâce. Après deux siècles de malentendu profond, l'art semble rendu de nos jours à son rôle hautement social. La révolution esthétique, commencée par les Anglais sur le continent, s'étend de plus en plus. Dès à présent, le placement d'un appareil d'éclairage, d'une borne-poste, d'un abreuvoir, etc., donne lieu, en Belgique, à des concours, et des artistes de talent n'ont point honte à prendre part à ces concours — tels jadis Brunelleschi et Ghiberti. — La ferronnerie d'art, grâce à ce mouvement, a retrouvé sa vogue d'autrefois ; un artisan de Lierre, M. van Boekel, est même arrivé à sculpter en plein fer un *Saint Georges* à cheval, d'une remarquable beauté de lignes. Ce Salon de l'*Art public*, qui mériterait mieux qu'une brève mention, vient à point pour enseigner aux sculpteurs, si ignorants aujourd'hui des conditions décoratives de leur art, et aux ornemanistes de tous genres, vers quel but ils devront désormais diriger leurs efforts, et par quels moyens d'application pratique et de logique utilitaire ils pourront rendre à leur art sa primordiale vertu.

Mais ce sont questions que nous aurons occasion de reprendre, le mois prochain, en étudiant la très intéressante section des arts décoratifs.

H. FIERENS-GEVAERT.



BIBLIOGRAPHIE

L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este[1]. — M. Gustave Gruyer, depuis quelques années, avait été attiré vers Ferrare; en le suivant de loin dans la voie où il s'était engagé pour notre plus grand intérêt, nous le sentions pris dans l'engrenage et nous comptions bien qu'il entreprendrait un travail d'ensemble sur la Principauté.

Le sujet, *l'Art ferrarais*, a du prestige, allié à un certain attrait mystérieux. Il va sans dire que les grands précurseurs sont ailleurs : Rome, Florence, Venise restent hors de pair; mais parmi ces seigneuries taillées à coups d'épée dans la péninsule italienne par de hardis condottieri, consuls et capitaines du peuple qui ont converti leur pouvoir éphémère en pouvoir héréditaire, et fondé des dynasties durables, celle sur laquelle a régné la Maison d'Este compte beaucoup dans l'histoire de la culture intellectuelle. Si les Este au point de vue de la politique et de la guerre s'imposent dès le premier jour, l'art à Ferrare est lent à se mouvoir, ses premiers temps sont brumeux, le caractère reste indécis ; on s'assimile, on s'incorpore, on subit des influences ; et ce n'est guère qu'au milieu du xve siècle que la personnalité ferraraise s'affirme avec vigueur.

Dans ce genre d'études les Italiens avaient ouvert la voie, les Allemands ont suivi, les Français ont contribué à leur tour : sans parler des chroniqueurs et des archivistes, Baruffaldi avait fait ce qu'il avait pu, étant venu des premiers. Le regretté marquis G. Campori et N. Cittadella, mieux renseignés, l'avaient rectifié; M. Ad. Venturi élargit le champ, et, sans se laisser absorber par ses travaux administratifs, donna coup sur coup des monographies complètes sévèrement documentées. M. Gustave Gruyer pouvait venir; il avait tout lu, tout connu, les idées générales avec Gregorovius et Burckart, les spécialistes, les monographes, les numismates et les archivistes, Laderchi, E. Masi, Antonio Cappelli, Awante, V. Rossi, Valdrighi, Frizzi, tous ceux enfin qui avaient fouillé ou seulement effleuré Ferrare. Le moment était venu de rassembler les membres épars, de dégager la vérité, d'établir des points fixes, de rédiger des actes d'état civil pour chaque monument et chaque artiste, et de dresser pour chacun d'eux un bilan aussi complet que possible sous la forme de catalogue : ce qui est un grand point et exige un grand effort.

Si les portiques d'introduction à chacun des cinq livres dont se compose l'œuvre de M. G. Gruyer étaient plus vastes, on dominerait mieux le champ tout entier; quelques envolées de-ci de-là sur le génie des Este et le caractère spécial de l'art ferrarais auraient rendu le livre plus accessible à tous les genres de lecteurs; mais en somme ces deux volumes, pleins d'une réelle érudition, répondent bien à leur titre.

La première partie traite des « Princes d'Este et de leur influence sur le développement de la civilisation » ; c'est un vol d'oiseau sur l'histoire de la maison, du lui-

[1] *L'Art ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, par Gustave Gruyer. — Paris, librairie Plon. — Ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

tième siècle au seizième, avec la caractéristique des grandes personnalités. Puis viennent les architectes et les monuments, églises, maisons civiles et résidences de plaisance, étudiés dans leur origine, leur histoire et leur décoration. Le livre troisième traite de la sculpture à Ferrare ; il embrasse la sculpture en bois, la marqueterie, l'orfèvrerie, la numismatique et la glyptique.

Le deuxième volume est une histoire complète de la peinture à Ferrare, depuis ses origines (en 1200) jusqu'à la fin du règne d'Alphonse II (1599), avec Scarsellino. Depuis le premier prince de la Maison d'Este jusqu'à Alphonse Ier, tout vient de l'étranger ; les plus grands ont laissé leur trace : Giotto, Vittore Pisano, Piero della Francesca, Jacopo Bellini ; on vit d'influence et d'assimilation jusqu'au jour où Casimo Tura, Francesco Cossa, Bono, Galosso Baldassare d'Este, Stefano de Ferrara se révèlent. Tura et Cossa, les deux premiers, ne doivent rien à leurs prédécesseurs, que la science des procédés ; ce sont deux inventeurs, deux tempéraments ; leurs qualités et leurs défauts sont à eux, c'est d'eux que va sortir l'École ferraraise dont le caractère est nettement accusé. Ces artistes n'ont rien de la grâce florentine, rien du mystère divin des Lombards ; mais ils ont pour eux une âpre vigueur, un geste volontaire, plus de vrai caractère que de beauté réelle dans les types. Schifanoia, cette maison de plaisance de la famille d'Este, reflète bien dans ses décorations picturales l'esprit d'un temps et d'un milieu, et c'est à ce point de vue le monument le plus précieux de la région.

Après Tura et Cossa, l'École s'attendrira avec Lorenzo Costa, qui, au contact de Mantégna, s'élèvera jusqu'à l'épique dans son « Triomphe de Gonzague ». Les deux frères Dosso Dossi imprimeront à l'art ferrarais comme un reflet des couleurs du Titien ; et Mazzolino, Garofalo et Girolamo Carpi, branche séparée du rameau principal, tout en gardant leur saveur originelle exerceront hors de Ferrare.

Le génie ferrarais se reflète moins dans les monuments et la sculpture. Les Este, les premiers en Italie, ont vu se dresser sur leur place publique la statue équestre de leur ancêtre, mais ils doivent la plupart de leurs marbres et bronzes à l'étranger : Bartolino qui contruit le Palazzo Rosso, est de Novarre ; Ambrogio de Milano, Nicolo Baroncelli, Antonio de Cristoforo, Giovanni et Domenico Paris viennent du dehors ; ce n'est qu'à l'aurore du XVIe siècle qu'Alfonso Cittadella Lombardi, né à Ferrare, se révèle à Sassuolo, et il désertera bientôt pour se mettre au service des princes étrangers.

M. Gustave Gruyer a voulu épuiser le sujet pour justifier son titre : après le grand art, il a étudié les arts mineurs et consacré un chapitre à « la Tapisserie à Ferrare », aux « Cuirs à la façon de Cordoue », aux « Faïences émaillées », à « la Porcelaine » ; et, enfin, il a ingénieusement rattaché à ces derniers chapitres une étude sur « l'Imprimerie à Ferrare et les livres à gravures », que nous avions lue déjà avec profit. L'*appendice*, avec la description détaillée du palais de Schifanoia, où les peintures décoratives sont de vrais tableaux de genre (les premiers, peut-être, qui aient été peints en Italie), est à rapprocher du chapitre consacré aux maîtres auxquels on doit les décorations ; il complète un sujet très controversé, désormais épuisé et traité d'une façon définitive.

On saura gré à M. G. Gustave Gruyer de s'être voué à un tel travail, qui exige de

la volonté, de la suite, une indépendance qui permet de rester dans l'atmosphère du sujet et de lui sacrifier toute production hâtive. Ce désintéressement n'a parfois de vraie compensation que dans l'estime de la critique, la reconnaissance des érudits et le charme du travail en lui même.

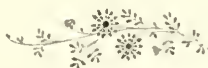
CHARLES YRIARTE.

L'Art de l'Imprimerie pendant la Renaissance italienne, avec introduction de M. Le Monnier. Venise, Ferd. Ongania, éditeur, 1897. — Il y a plaisir pour nous à signaler une telle publication, parue en français chez un éditeur italien ; l'ouvrage est dédié à la mémoire d'un Français, de Nicolas Jenson, un des révolutionnaires de l'imprimerie à Venise, au XVe siècle. Une notice historique et biographique du grand typographe, due à M. Le Monnier, est mise en tête du livre et lui sert d'introduction.

Un tel travail intéresse tous les amis du bel art typographique : rempli de renseignements sur les débuts de l'imprimerie et sur les époques successives de son développement, il ne se borne pas à des aperçus historiques, mais il nous donne de nombreuses et intéressantes reproductions ; on y trouve des notices sur les marques typographiques, celles de la papeterie, l'impression de la musique, des reproductions de caractères italo-gothiques, grecs, etc., avec fac-similés à l'appui. En résumé, un livre curieux pour les artistes et les bibliophiles de tous les pays et qui fait honneur à l'initiative de l'éditeur vénitien.

Les Della Robbia, par Marcel REYMOND. Florence, Alinari frères, 1897. — Voici encore un très intéressant volume publié chez un autre éditeur italien par un écrivain français. M. Marcel Reymond est un esprit trop avisé pour avoir prétendu nous apporter beaucoup d'éléments nouveaux, à propos des Della Robbia ; il sait mieux que personne qu'il n'y a plus grand'chose à dire sur eux, qui ne soit plus ou moins connu. Mais c'était justement un service à rendre que de grouper en un seul ouvrage ce qu'il fallait aller chercher dans plusieurs. Les travaux de vulgarisation, pour utiles qu'ils soient, n'en sont pas moins méritoires, et ils ont droit à la gratitude des nombreux savants et amateurs qui en tireront profit. Dans un cadre modeste, l'auteur a su faire repasser la plupart des œuvres des artistes florentins, traduites et popularisées par les procédés modernes de gravure courante : ce sont près de 200 œuvres, groupées en moins de 300 pages, et, malgré l'imperfection de certains procédés lorsqu'ils s'attaquent aux monuments polychromes, c'est encore ce que nous connaissons de plus complet sur la question. MM. Alinari ont été fort intelligemment inspirés d'entreprendre une telle publication, et il n'est que juste de leur adresser, à eux aussi, les remerciements du public français.

S. L.



L'ART ET LA LOI

---

10. — Expert. — *Vente. — Collections Spitzer. — Honoraires. — Pouvoir d'appréciation des tribunaux. — Réduction.*

Le célèbre collectionneur d'objets d'art, Frédéric Spitzer est décédé à Paris, le 22 avril 1890, laissant sa femme commune en biens, et deux filles, Marguerite-Jeanne et Catherine-Julie, qui, depuis, a épousé M. Coche. Aux termes d'un testament olographe, en date, à Francfort-sur-le-Mein, du 16 janvier 1883, il avait désigné, comme exécuteurs testamentaires, Charles Stiébel, banquier, et Charles Mannheim, expert, demeurant tous deux à Paris, exprimant le désir qu'ils reçussent, pendant la durée de leurs fonctions, une rémunération proportionnée au travail qu'elles exigeraient d'eux.

La majeure partie de la fortune laissée par M. Spitzer consistait en une importante collection d'objets d'art anciens, à la réunion de laquelle il avait consacré une partie de son existence, pour laquelle il avait fait construire un musée spécial, et dont il avait fait commencer un catalogue détaillé qui, rédigé sous sa direction, par les hommes les plus compétents, a été terminé depuis son décès, et un autre catalogue plus succinct. Le testament précité du 16 janvier 1883 contenait des indications précises pour la vente de cette collection. On devait tenter d'abord de la vendre en bloc, afin d'en assurer la conservation ; puis si, au bout de trois ans, on n'avait pu y parvenir, la vente devait avoir lieu aux enchères publiques.

MM. Stiébel et Mannheim ont accepté les fonctions d'exécuteurs testamentaires, que M. Spitzer leur avait déférées. M. Mannheim, qui, par sa compétence spéciale, était particulièrement désigné pour s'occuper de tout ce qui avait trait à la vente de la collection Spitzer, a, conformément aux intentions du *de cujus*, fait diverses démarches en vue de trouver, soit un gouvernement, soit un particulier qui l'acquerrait en bloc. Ces tentatives étant demeurées sans résultat, la vente aux enchères des objets composant la collection, abstraction faite des armes, fut résolue, d'un commun accord, par les héritiers et les exécuteurs testamentaires. Un catalogue de vente reproduisant, sauf quelques modifications, le petit catalogue déjà dressé, fut rédigé par M. Mannheim, assisté de M. Molinier, conservateur au musée du Louvre. Une vaste publicité fut organisée en vue d'attirer un grand nombre d'amateurs.

M. Chevallier fut choisi pour procéder à la vente comme commissaire-priseur ; une réquisition lui fut adressée à cet effet, le 15 avril 1893, par la veuve Spitzer, agissant tant en son nom que comme tutrice de sa fille mineure Marguerite-Jeanne Spitzer, par M. Chabrière, subrogé tuteur de ladite mineure, par les époux Coche, et par MM. Stiébel et Mannheim, les exécuteurs testamentaires. Dans cette réquisition, il n'a pas été fait mention que M. Chevallier se ferait assister d'un expert, ces fonctions étant remplies, en réalité, par M. Mannheim, conformément à la volonté du défunt, qui, en le désignant comme exécuteur testamentaire, avait entendu faire appel à sa compétence bien connue.

La vente de la collection, abstraction faite des armes, commencée le 17 avril 1893, a employé 37 vacations, et a produit 9,579,895 francs.

M. Mannheim a réclamé, pour sa rému-

nération, la somme de 287.399 fr. 10. M. Chevallier a fait figurer cette somme dans le compte qu'il a présenté à la succession Spitzer. Le notaire Baudrier a accepté ce compte, sans y faire subir de modifications, pour la confection de l'état liquidatif de la succession. Le 4 juillet 1893, toutes les parties, y compris M. Mannheim agissant comme exécuteur testamentaire, ont comparu en l'étude de M. Baudrier qui leur a donné lecture de son travail. L'état liquidatif a été approuvé, sans réserve, par la dame Spitzer et par les exécuteurs testamentaires. Au contraire, les époux Coche et les représentants de la mineure Spitzer ont déclaré seulement s'en rapporter à la justice. L'homologation de la liquidation ayant été poursuivie, la 1re Ch. du trib. civ. de la Seine, par jugement du 18 juillet 1893, rendu contradictoirement avec toutes les parties, y compris M. Mannheim, exécuteur testamentaire, a homologué la liquidation, en disant toutefois que les droits des parties à contester, dans la forme qu'elles aviseraient, le mémoire présenté par l'expert Mannheim, étaient réservés.

Dans ces conditions, les époux Coche ont assigné M. Mannheim devant le tribunal civil de la Seine, et conclu à ce qu'il fût décidé que M. Mannheim n'avait pas droit à la somme de 287.399 fr. 10 par lui réclamée à titre d'honoraires, et à ce qu'il leur fût donné acte qu'ils reconnaissaient toutefois qu'il avait droit à une rémunération convenable, dans les termes du testament de M. Spitzer.

En réponse, M. Mannheim a conclu au rejet de la demande, et à ce que le tribunal, le recevant reconventionnellement demandeur, condamnât les époux Coche à lui payer la part qui leur incombait sur les honoraires par lui réclamés, à raison de 3 0/0 sur le montant de la vente.

Différents moyens de procédure ont été invoqués de part et d'autre, et finalement rejetés par le tribunal, — qui, statuant au fond, a

Décidé : « 1° Qu'en matière de mandat testamentaire comme en matière de tout autre mandat, les Tribunaux ont toute latitude pour apprécier le *quantum* des honoraires qui sont dus au mandataire salarié ; que ce droit, qui existe alors même qu'une convention a fixé à l'avance le chiffre des honoraires du mandataire, ne saurait être contesté ; à plus forte raison, dans l'espèce, la rémunération de Mannheim n'ayant été déterminée, d'une manière précise, ni dans le testament de Spitzer, ni depuis son décès : »

« Que d'autre part, pour fixer le *quantum* des honoraires, le Tribunal doit tenir compte, non seulement des usages, mais encore de l'importance des services rendus et, surtout, du travail qu'a exigé l'exécution du mandat, et des responsabilités encourues par le mandataire ; »

« Que, dans l'espèce, cette responsabilité est nulle ; qu'en second lieu, le travail de Mannheim a singulièrement été facilité par le soin que Spitzer avait apporté, dans le classement de sa collection, à mettre en lumière les objets qui la composaient, et par la rédaction des catalogues qui ont précédé la rédaction du catalogue de vente ; que, dans ces conditions, le Tribunal a les éléments nécessaires pour fixer à 150,000 fr. la rémunération due à Mannheim » ; à laquelle somme « il y aura lieu d'ajouter le montant des honoraires que Mannheim justifiera avoir payés de ses deniers à Molinier, à raison de la confection du catalogue de vente. » Tribunal civil de la Seine, 1re ch. 5 mai 1897. Présid. M. Poncet. Min. publ. M. Servin (concl. conf.). — Coche-Spitzer c. Mannheim. — Av. pl. MM^{es} Debacq et Strauss. — Gaz. des tribun. 21 mai 97.

Observations. — Dans les villes, comme à Paris, où il existe des commissaires-priseurs, ce sont eux qui ont le droit exclusif de procéder aux prisées, c'est-à-dire à la détermination de la valeur des objets, aussi bien pendant la confection de l'inventaire après décès qu'au cours

de la vente aux enchères publiques réalisée par les héritiers. Toutefois, lorsqu'il se rencontre des objets dont l'appréciation exige des connaissances spéciales, tels que : tableaux, statues, objets d'art, etc., l'usage s'est introduit que les commissaires-priseurs se fassent assister d'experts.

Dans certaines villes, comme à Paris, cette mission d'expertise est couramment confiée à des hommes, d'une grande réputation de connaisseur, qui font profession de leur expérience. Ils ont établi, par une sorte de règlement, le tarif de leur rémunération ; ce tarif consiste en un tant pour cent sur le produit de la vente.

Comme on le voit par l'espèce rapportée ci-dessus, ce tarif n'a rien d'obligatoire. Le contrat qui intervient entre le vendeur et l'expert est une sorte de mandat. La fixation de la récompense due aux mandataires de toute nature relève en dernière analyse de l'appréciation des tribunaux.

Les tribunaux ont le droit — et ils en usent fréquemment — de réduire le salaire librement stipulé entre les parties, quand ils le jugent excessif, et hors de proportion avec le service rendu. Cass. 1er juill. 56, D. 56, 1. 464. — Cass. req. 29 janv. 67. — Cass. req. 8 avril 72, D. 73, 1. 259.



II. — Portrait. — *Exhibition publique. — Personne décédée. — Prohibition. — Défaut de ressemblance. — Expertise.*

Au mois d'août 1893, Mme veuve Guénon commandait à M. Daireaux, photographe à Paris, la reproduction de la photographie d'un fils, M. André Guénon, qu'elle venait de perdre au mois d'avril de la même année. Cette reproduction devait être opérée sous les trois types suivants : 1° un portrait émail couleurs, d'après une photographie en buste, moyennant 110 francs ; 2° un portrait peinture, d'après la même photographie, moyennant 200 fr. ; 3° enfin, un tableau portrait de genre, d'après une autre photographie représentant M. André Guénon accoudé sur une table de jardin, sous une charmille, moyennant 450 fr.

Mme veuve Guénon versa même immédiatement aux mains de M. Daireaux une somme de 385 fr. à titre d'arrhes. Mais, lorsqu'elle fut appelée à juger des reproductions en peinture desdites photographies, elle les trouva peu ressemblantes et d'une exécution imparfaite ; elle déclara à M. Daireaux qu'elle ne pouvait accepter un travail jugé par elle défectueux, et qu'elle entendait considérer le marché comme résolu pour inexécution des conditions stipulées et rentrer en possession des arrhes déboursées.

Ayant appris, en outre, que M. Bourgeat, marchand de couleurs à Maisons-Laffitte, tenait exposé dans son magasin un portrait en buste, peint à l'huile, de M. André Guénon, son fils, et que ce portrait avait déjà, à plusieurs reprises, été exhibé dans la vitrine de ce marchand, à côté d'une photographie en couleurs, petit format, de la même personne, portant au bas le nom de Daireaux, photographe à Paris, ainsi que cela résultait d'un procès-verbal de constat, Mme veuve Guénon prétendit que cette exposition du portrait de son fils, dont elle pleurait la perte, était pour elle un sujet de douleur et d'humiliation profonde, et, par suite, une cause de préjudice moral dont elle était en droit d'exiger réparation.

En conséquence, elle fit assigner, devant le Tribunal civil de Versailles, MM. Daireaux et Bourgeat, qu'elle accusait de s'être entendus, par esprit de vengeance, pour exposer les portraits en question à Maisons-Laffitte, dans la commune même où habitait avec elle son fils défunt, à l'effet de leur faire faire défense de reproduire, à l'avenir, sous quelque forme et par quelque procédé que ce fût, et d'exposer publiquement dans une vitrine, dans un magasin ou passage, le portrait

de son fils, André Guénon, sous une astreinte de 200 francs par chaque infraction constatée. Elle demandait, en outre, la condamnation solidaire des défendeurs en 1 500 francs de dommages-intérêts, pour le préjudice causé dans le passé.

Enfin, Mme veuve Guénon demandait au Tribunal de prononcer la résolution du marché conclu verbalement entre elle et M. Daireaux, pour inexécution des engagements pris par ce dernier et d'ordonner la restitution, à son profit, des 385 francs, montant des arrhes versées par elle, à valoir sur le prix des portraits, dont elle refusait de prendre livraison, à cause de la mauvaise exécution du travail : subsidiairement, elle sollicitait, pour le cas où le Tribunal ne croirait pas devoir prononcer *de plano* la résolution du marché passé par elle avec M. Daireaux, la nomination d'un expert chargé d'estimer, au point de vue artistique et de la ressemblance des traits, les portraits à l'huile de M. Guénon fils, d'apprécier leur exécution et de dire si les critiques élevées par elle étaient fondées.

M. Daireaux appela en cause M. Della Rocca, qu'il avait chargé des reproductions.

Le Trib. civ. de Versailles par jugement du 27 février 1895, mit Bourgeat hors cause et nomma M. Davanne expert aux fins indiquées par la demanderesse. Sur appel, porté devant la Cour de Paris :

Décidé : — 1° Que l'exhibition du portrait du jeune homme récemment décédé a été « pour sa mère un sujet de douleur et la cause d'une profonde humiliation »;

2° Que tout en maintenant en cause Della Rocca, auteur de la peinture, il y a lieu de retenir la responsabilité de Daireaux, le photographe, et de Bourgeat, le marchand de couleurs;

3° « Que les commerçants sont responsables de leur vitrine et que Bourgeat a commis un acte de légèreté et d'oubli des convenances en exposant le portrait d'un jeune homme récemment décédé, sans l'autorisation de sa famille ».

En conséquence, la Cour confirme sur le chef de l'expertise, mais infirme sur le chef de l'exposition du portrait, fait défense de l'exhiber sous une astreinte de 200 francs par infraction constatée et condamne le photographe et le marchand à 100 francs de domm.-intérêt, plus à tous les dépens. Cour de Paris, 5e ch., 4 août 1896. Présid. : M. Bérard des Glajeux; av. gén. : M. Jambois concl. conf.). Guénon c. Daireaux, Bourgeat. — Av. pl. MMes Colomb, Chaumat, Taillefer. Gaz. des tribun., 22 avril 1897.)

Observations. — En principe, l'auteur d'une œuvre d'art a le droit de l'exposer publiquement. Mais, quand il s'agit de portraits, le droit de l'artiste trouve ses limites dans le droit de celui dont il a représenté les traits. Sans l'autorisation de ce dernier, l'artiste ne peut ni vendre ni exposer le portrait par lui exécuté. En matière de photographie, la destruction du cliché de l'image d'une personne, exposée sans son consentement, a même été ordonné. (Trib. civ. Seine, 5e ch., 30 avril 1896, D. 96. 2. 376.

Le droit du modèle du portrait passe à ses héritiers. Il a été décidé par la 1re ch. du trib. civ. de la Seine, le 11 nov. 59 (Gaz. trib. 14 nov. 59) « qu'il est dans le droit et dans l'intérêt de la famille de toute personne décédée de s'opposer à ce que le portrait de cette personne puisse être à aucun titre l'objet d'une publicité quelconque ». Il s'agissait d'une jeune demi-mondaine qui, à l'imitation de Thaïs, avait fait une fin édifiante; le tribunal a interdit l'exhibition du portrait et même ordonné la restitution du cliché.

EDOUARD CLUNET,
Avocat à la Cour de Paris.

REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le second trimestre de 1897.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Allgemeine Bauzeitung (Vienne). 3. — Restauration des salles de réception du ministère de l'intérieur (travaux de l'architecte Chevᵗ E. de Forster). — Quelques monuments d'architecture du Harz. — W. WATSON. La construction du tunnel pour le chemin de fer électrique de Boston. — Les travaux d'endiguement après l'inondation de 1890.

Anzeiger des Germanischen National Museums (Nuremberg). — *Communications*. N° 2. — H. BOESCH. Une maison bourgeoise dans l'Allemagne méridionale au commencement du XVIIᵉ siècle. — G.-V. BETZOLD. Les instruments scientifiques conservés au musée de Nuremberg (2ᵉ article) : le *quadratum geometricum* et le *tachomètre*.

Archeologischer Anzeiger. N° 2. — Rapport annuel sur les travaux de l'Institut impérial archéologique allemand. — Les découvertes archéologiques faites en 1896. — Les acquisitions du musée Ashmal d'Oxford. — Rapports sur les travaux de la Société archéologique de Berlin. — Les moulages.

Atelier (das). 10ᵉ livr. 15 Mai. — Kunz ROSEN. Les nouveaux bâtiments du musée de Berlin. — Ern. BERGER. La technique de la peinture dans l'œuvre de Bœcklin et dans celle de Thoma. — P. WALLE. L'Exposition universelle de Paris.

1 Juin. — ALP. L'art populaire et l'art pour le peuple. — Alb. LAMM. La grande exposition artistique de Berlin (2ᵉ article). — SCHULTZE NAUMBURG. La 7ᵉ exposition internationale des Beaux-Arts au Palais de Cristal de Munich. — L'art à Francfort.

15 Juin. La tapisserie artistique — Albert LAMM. La grande exposition artistique de Berlin (3ᵉ article) : Max Liebermann. — SCHULTZE NAUMBURG. L'exposition internationale des Beaux-Arts à Munich. L'exposition rétrospective de Lembach. — Paul SCHUMANN. L'exposition des Beaux-Arts à Dresde (1ᵉʳ article). — Un artiste berlinois : Auguste v. Heyden.

Beitræge zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks. — W. BOCHEIM. Les maîtres armuriers du XIVᵉ au XVIIIᵉ siècle.

Berliner philologische Wochenschrift. N° 12. — A. FURTWÆNGLER. Description des pierres taillées dans l'Antiquarium. — Fouilles et découvertes à Abydos.

N° 13. — L'inscription d'Aberkios (A. Hilgenfeld). — W. HELBIG. Sur la question mycénienne.

N° 14. — B. LEONARDOS. Les antiquités du musée d'Olympie.

N° 15. — Sur une tête de Poseidon trouvée à Athènes. Mosaïques.

N° 16. — A. SCHNEIDER. La Rome antique.

N° 17. — Rapports sur les travaux de la Société archéologique d'Athènes pendant l'année 1895.

N° 18. — P. GARDNER. Les tombes sculptées en Grèce (article de Bulle).

N° 19. — B. MAZEGGER. Les découvertes d'antiquités romaines et la station romaine à Mais (article de G. Wolff).

N° 20. — Ch. MICHEL. Recueil d'inscriptions

grecques (article de W. Larfeld). — A. S. Murray et A.-S. Smith. Les vases athéniens du British Museum (article de Furtwaengler).

Centralblatt der Bauverwaltung. Nos 11 et 12. — J. Stubben. Aoste. La ville et ses constructions à l'époque romaine.

Centralblatt (Literarisches). N° 10. — H. Kiepert et Ch. Huelsen. Formae urbis Romae antiquae.

N° 13. — Ch. Weichardt. Pompéi avant la destruction. — J.-V. Reber et A. Bayersdorfer. Trésor de la sculpture classique.

N° 14. — Répertoire de la statuaire grecque et romaine de Salomon Reinach.

N° 15. — Stuhlfauth. La technique de la sculpture sur ivoire dans la première période de l'art chrétien. — Torr. Interprétation de la musique grecque.

N° 16. — A. Dieterich. L'inscription d'Aberkios.

Christliches Kunstblatt. Nos 4 et 5. — V. Schultze. Le physiologue dans l'art chrétien au moyen âge. — Th. Zellfelder. L'église évangélique de Saint-Luc à Munich (1er et 2e articles).

Correspondenzblatt der deutschen anthropologischen Gesellschaft. 1. 3. — F. Pickler. Les voies romaines dans les pays de montagnes et leur construction (Alpes orientales).

Correspondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. 2, 3. — Fouilles et découvertes faites à Mayence. Inscriptions romaines (Korber).

N° 4. — Trieste. Inscription sur bronze (Lehner). — A. Schelten. La porte Paphia à Cologne. — J.-D. Keune. Le Mercurius Visucius du musée de Trieste.

N° 5. — Les habitations et sépultures préromaines entre Niederbach et Oberbrombach.

Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichte und Alterthuemer Vereine. Nos 3 et 4. — Les murs romains de Cologne. — Deux expositions préhistoriques : Nuremberg et Riga.

Deutsche Literaturzeitung. N° 17. — W. Helbig. Sur la question mycénienne (article de Brückner).

N° 19. — H. Magnus. Les bustes antiques d'Homère (H. Winnefeld).

N° 21. — L.-N. Sbaronos. La numismatique de Delphes. P. Weil.

Deutsche Revue. Mai. — Monuments anciens élevés aux rois.

Juin. — W. Wyl. Franz. V. Lenbach, sa vie et son œuvre. — H. Erlich. Verdi. — A.-V. Werner. Lettre ouverte au Dr W. Bode, directeur du musée de peinture de Berlin. — Houston-Stewart-Chamberlain. Bayreuth et la critique.

Gegenwart. 3 juillet. — W. Berdrow. L'exposition de l'industrie du livre à Leipzig. — L'illustration du livre.

Jahrbuch des kaiserlich deutschen archæologischen Instituts. N° 2. — G. Korte. Une fresque de Vulci, document de l'histoire des rois. — B. Graef. Les statues d'amazone de Kresilas et de Polyclète. — W. Malmberg. La façade occidentale du Parthénon. — R. Kekule de Stradonitz. Les reliefs des Péliades dans les musées royaux de Berlin. — G. Treu. La tête du Centaure (de Wurzbourg) des métopes du Parthénon.

Jahrbuch des Hamburg. Wissensch. Anstalts. — Brinckmann. La poterie à Kœnigsberg et à Dorlach.

Jahrbuch der Gesellschaft für Lothringen. — Keune. Falsifications d'inscriptions à Metz et découvertes archéologiques faites dans la rue des Trinitaires. — Le mithraeum de Sarrebourg.

Kritik. 5 juin. — Ed. Engels. L'art nouveau. — Baron Cleele. L'ouverture de la bouche du Laocoon.

Kunst (die) unserer Zeit. N° 5. — *Texte et Illustrations :* le peintre allemand N. Gysis et son œuvre décorative.

N° 6. — *Texte et Illustrations :* le peintre polonais Henri de Siemiradski et son œuvre.

Kunstchronik. 26 mai. — Ad. Rosenberg. La grande exposition des Beaux-Arts à Berlin. — F. Haack. La galerie de tableaux de Schleissheim. Les vieux peintres néerlandais et allemands. — Les expositions des Beaux-Arts à Rome.

10 juin. — Max Bach. Un tableau de Quentin Matsys dans la galerie de Stuttgardt. — Fritz Minkus. Les peintres des armoires à reliques de l'église de Hall (Tyrol).

17 juin. — Les monuments artistiques de la Suisse (cantons du Tessin, de Soleure, de

Thurgovie, travaux d'art du moyen âge. La Société pour l'histoire de l'art (*Kunstgeschichtliche Gesellschaft*), de Berlin.

24 juin. — BREDIUS. Le « Rembrandt », de Bode. — Edm. BRAUN. Hans Thoma et son œuvre.

Kunst für alle (Art pour tous), N° 17. — G. PAULI. Les nouveaux lithographes allemands.

Kunstgewerbeblatt. N° 7. — F. MINKUS. La figure humaine comme élément décoratif : L'ornement figural et linéaire dans l'art préhistorique. — ROSENBERG. L'art du fondeur au moyen âge à Niederthal et à Oberthal.

N° 8. — Dr W. NEUMANN. Les ouvrages d'orfèvrerie de Riga.

N° 9. — O.-V. FALKE. La collection de majoliques de Zschilles.

N° 10. — Fritz MINKUS. La figure humaine comme élément décoratif (2e article).

Magazin für die Litteratur (Berlin). — 27 mai. — Carl HEINE. La vie artistique à Leipzig. — Max OSBORN. L'exposition des Beaux-Arts à Berlin.

10 juin. — Max OSBORN. Aug. von Heyden. L'exposition des Beaux-Arts au Luisenhof.

24 juin. — Max SCHMID. L'art de l'affiche.

Mittheilungen der kaiserlich. Deutsch. Archæol. Instituts (section romaine). — E. PETERSEN. Les ouvrages de Lucera. — B. GRUFE. L'Adonis de Protésilas. — M. SIEBOURG. Les fabriques de coupes de Mégare en Italie. — E. LOEWY. L'école Olivario. — W. AMELUNG. Les statues antiques transformées en statues de saints.

N° 4 (section athénienne). — P. HARTWIG. L'enlèvement de la jeune fille (Κόρα), ornementation d'un vase d'Eleusis. — M. FRANCKEL. Miscellanées épigraphiques. Inscription de la Kamo, de Mégare, d'Olympie. — B. GRUFE. Un vase dipylon.

Mittheilungen des K. K. Central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und histor. Denkm. Bulletin de la Commission centrale des monuments artistiques et historiques. N° 2. — B. WEISHAUPL. Les fouilles et découvertes d'Alsace. — Le musée impérial et royal d'Aquiléja. — V. WOZL. Le château Buon Consiglio à Trente (2e article). — A. FRANTZ. Les épitaphes et pierres tombales en Moravie. — B. MULLER. L'archéologie dans le nord de la Bohême.

Mittheilungen zur Geschichte des Heidelbergs. — SCHLOSS. La collection de tableaux du château de Heidelberg.

Monatschrift (Œsterreichische) für den œffentlichen Baudienst. Liv. 7. — Projet pour une église catholique grecque à Zastawna (Bukovine). — A. MEISSNER. Les maisons d'habitations à Bombay.

Monatschrift (altpreussische). Janvier-juillet. — BOETTICHER. Les peintures d'art dans les constructions de la Prusse orientale.

Museum (das). — Statue de marbre archaïque provenant de l'Acropole.

N° 4. — Figure de la façade monumentale du temple d'Egine.

N° 6. — Bas-relief de Minerve (Acropole).

N° 7. — KEKULE DE STRADONITZ. — Le Tireur d'épines.

Nation. 12 juin. — Adalb. MEINHARDT. La « Casa dei Vetti » à Pompéi.

Neue Deutsche Rundschau. Juillet. — Arthur ELOESSER. Edouard Manet. — Août. — Max OSBORN. L'art allemand moderne.

Nord und Süd. Août. — Arthur KLEINSCHMIDT. La sculpture allemande aux XVe et XVIe siècles. — L'école de Nuremberg : Veit Stosz, Adam Krafft, Pierre Vischer. — L'école du Harz : Tilmann Riemenschneider. — L'école de Souabe : Jean Syrlin le vieux.

Œsterreichische Monatschrift fur das Orient. N° 2, 3. — Nouvelles fouilles faites en Mésopotamie.

Philologus. T. LVI, liv. I. — C.-V. JAN. Un critique musical à Rome : Albinus.

Preussische Jahrbücher. — A. NEUBERG. La cathédrale de Bamberg. — A. MICHAEL. La colonne de la Piazza Colonne, à Rome.

Repertorium für Kunstwissenschaft. N° 2. — G.-V. FABRICZY. Artistes toscans et de la Haute-Italie au service des Aragonais à Naples. — J. FRIEDLÆNDER. Georges Pentz, Jörg Bentz et le maître J.-B. — Th.-V. FRIMMEL. Les collections et ventes de tableaux à Vienne. — A.-G. MEYER. Le retable sculpté de S. Abbondio dans la cathédrale de Côme. — Max LEHR. La plus belle marque d'imprimeur au XVe siècle.

Repertorium für Kunstwerke. — Signatures et monogrammes des maîtres dans le cabinet d'estampes de Dresde.

Sammlungen Kunsthistorische **des Alterth. Kaiserh.** (Vienne). La galerie des tableaux de la maison impériale de Vienne.

Sitzungsberichte der Konigl-Bayerischen Akadem. der Wissensch zu München. — W. HELBIG. Une peinture tombale égyptienne et la question mycénienne.

Umschau (Francfort-sur-le-Mein). 10 juillet. — La loi de construction des Madones de Raphael, d'après H.-A. Schmid.

17 juillet. — Erich KLOSS. L'œuvre de Richard Wagner: Bayreuth en 1897.

31 juillet. — Les découvertes archéologiques récentes en Babylonie. — Le temple d'Ur-Gürt.

7 et 14 août. — A. WIEDEMANN. — Les découvertes archéologiques récentes en Egypte. J. de Morgan. Flinders Pétrie, Amelineau. — Hermann POPP. La peinture allemande à l'exposition internationale de Munich.

Weltpost. 1er mai. — L'Autriche à l'Exposition universelle de Paris en 1900. — Portraits et caricatures de Beethoven. — Les anciens portraits dans les pays héréditaires d'Autriche. — Les tombeaux de Salzbourg.

15 mai. — La Société des artistes viennois et l'Union des artistes autrichiens. — Le musée du Nord à Stockholm. — Les œuvres de Langenpier cadet à Vienne.

1er juin. — Le Salon international à Venise. — Le musée du Nord à Stockholm (*suite*). — Les anciens portraits en Autriche (*suite*).

15 juin. — H. GLÜCKSMANN. Les arts et les artistes viennois. — Le musée du Nord à Stockholm (*suite*).

Zeit (Vienne). 3 juillet. — A. GOLD. L'exposition de la Société des artistes de Vienne : le peintre Frantz Rumpler et le sculpteur Edouard Helmers.

3 juillet. — Les idées du peintre de portraits W.-M. Hunt sur l'art.

31 juillet. — Hermann UBELL. L'œuvre de Max Klinger.

Zeitschrift für Ethnologie. — G. SWEINFURTH. Antiquités égyptiennes antérieures à Ménès.

Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin Nº 1. — G. SWEINFURTH. Les portes de pierres du mons Claudianus dans le désert oriental de l'Egypte (restes d'un théâtre romain, inscriptions grecques).

Zeitschrift (Westdeutsche). (Trèves). Nos 1 et 2. — G. WOLFF. Les voies romaines dans le Wetteran. — Fred HENKEL. Un autel romain domestique des quatre dieux.

Zeitschrift für Bücherfreunde. Avril. — W.-L. SCHREIBER. Les gravures sur bois de l'Apocalypse. — F. Von ZOBELTITZ. L'illustration moderne du livre.

Mai. — J. LOUBIER. Un volume vénitien de dessins de broderie de 1559 avec reliure saxonne.

Juin. — F. AUFSEER. La lithographie primitive. — K. von RHEDEN. La bibliothèque du costume à Berlin.

Zeitschrift für bildende Kunst. 2 et 3 mai. — J. JUSTI. Domenico Theotocopuli, de Crète et son œuvre. — E. PHILIPPI. Sandro Botticelli et son œuvre. — M. SCHMIDT. Pompéi avant la destruction.

Juin. — P. SCHULZE-NAUMBURG. Ludwig Dill. — G. BRANDT. Hans Gudewordt et son autel dans l'église de Kappelen. — G. FRIZZONI. Les musées d'Italie et leurs récentes acquisitions.

Zeitschrift für Christliche Kunst. 2. — F. RIEFFEL. Les panneaux de Grunewald dans la galerie de Dresde. — A. TEPE. La distribution des colonnes dans les édifices religieux. — B. SCHMITZ. Une chapelle de l'église gothique primitive à Metz (commencement du XIIIe siècle). — F. CRULL. Les peintures ornementales de l'église de Stern (Mecklembourg-Schwerin).

3. — F. MINKUS. Le trésor de la cathédrale de Mayence au XIIe siècle.

4. — Les panneaux peints en bois de l'époque romaine au musée de Metz. — Les études de Grunewald (la mort de saint Dominique). — Franz RIEFFEL. Les mosaïques romaines : du VIIe siècle au premier quart du IXe siècle.

ANGLETERRE

Academy. Nº 1302. — REA. L'architecture Châlukjan.

Nº 1303. — Emma PHIPSON. Les stalles de chœurs et leurs sculptures, exemples de « miséricordes » dans les cathédrales et églises d'Angleterre. — HAMERTON. Une cité gauloise à Mont-Beuvray.

Nº 1310. — CATTANEO. Architecture de l'Italie.

Antiquary. Juin. — D.-A. WALTER. L'église Saint-Maurice à York, récemment démolie. — L'ancienne orfèvrerie écossaise : les cuillers en argent.

Juillet — W.-H.-D. ROSSE. Le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. — D. ALLEYNE-WALTER. L'église Saint-Laurent à York, récemment démolie.

Architectural Review. Mai. — H. WILSON. L'œuvre de sir Edward Burne-Jones. — J.-M. BRYDON. William Nesfield. — F.-W. BEDFORD. De la couleur dans l'architecture.

Juin. — F. HAMILTON-JACKSON. L'œuvre de sir E.-J. Poynter. — R. PHENÉ-SPIERS. Les palais en ruines à Paris après la Commune. — W.-E. Nesfield (1835-1888).

Architecture. Mai-juin. — W.-A. FORSYTH. Le porche de l'église de South-Benfleet. — Arthur-Vye PARMINTER et Ch. SAUNIER. Les styles d'architecture en France depuis le commencement de la Renaissance (3e article).

Art Journal. Mai. — C.-W. CAREY. La collection du collège royal d'Holloway : — MONKHOUSE. Le meuble d'Arthur Sanderson. — Claude PHILIPPS. La collection de tableaux de Longford-Castle. — J.-B. RICHTER. Quelques vieux maîtres au British museum. — OVE TRYDE. La Ny-Carlsberg glyptothèque à Copenhague.

Juin. — A.-C.-B. CARTER. L'exposition de la Royal Academy en 1897. — G.-D. LESLIE et FRED.-A. EATON : James Ward et Henry Bone ; la Royal Academy au XIXe siècle.

Juillet. — Les Salons de Paris en 1897. — W. SCOTT MORTON. L'art chez soi. — Claude PHILIPPS. Les nouveaux Gainsborough à la Galerie nationale. — Arsène ALEXANDRE. Alphonse Legros. — A. L. BALDRY. La collection de M. Georges-M. Culloch.

Artist. Juillet. — Un prince des animaliers : Bruno Liljefors. — R.-S.-T. LAURENCE : Les paysagistes français : Henri Harpignies. — L'œuvre d'Archibald Thorburn. — A. TREVIN-BALLYE. La clef de l'enseignement de Ruskin. — Un sculpteur français. Fix Masseau.

Atalanta. Mai. — E. TAUNTON-WILLIAMS. L'architecture en France : le château de Pierrefonds. — Maud J. VYSE. L'école d'art de Saint John's Wood, à Londres.

Atheneum. No 3625 (17 avril). — BOURMY. — Le Parthénon et le genie grec. — Sir E. Burne Jones à la New Gallery. — AITCHISON. Vitruve.

No 3626 (25 avril). — PENFIELD. Affiches en miniature. — PETRIE. La colonne de Pompée à Alexandrie.

No 3627 (1er mai). — La Royal Academy (Alma Tadema, E.-A. Abbey, F.-D. Millet, Briton Rivière, V. Prinsep, T.-C. Goth, P.-H. Calderon, Stanhope Forbes, Gow, Watts, Burgess, G.-A. Storey, Pendy Sadler, John Brett, W.-L. Wyllie, H.-W.-B. Davis, David Murray, Charlie-W. Willie).

No 3628 (8 mai). — Sommers CLARKE. Les fouilles à El-Kas. — André MICHEL. Les Salons de Paris. — La Société des aquarellistes anglais.

No 3629 (15 mai). — La Royal Academy (2e article). — A. MICHEL. Les Salons de Paris (2e article).

No 3630 (22 mai). — MAHAFFY. Inscriptions grecques à Claudeboye. — La New Gallery. — A. MICHEL. Les Salons de Paris (4e article).

No 3631 (29 mai). — FLETCHER. Les reliures au British Museum. — Les fouilles à Silchester en 1896. — A. MICHEL. Les Salons de Paris (4e article).

No 3632 (5 juin). — STILLMAN. Vénus et Apollon dans la peinture. — Les cathédrales anglaises et galloises. — La Royal Academy (3e article). — Louis Français.

No 3633 (12 juin). — DUC DE RIVOLI. Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. — La Royal Academy (4e article).

No 3634 (19 juin). — Les découvertes de J. de Morgan, origines de l'Egypte ; l'âge de la pierre et des métaux.

No 3635 (26 juin). — Caro-Ch. RHODES. Le catalogue des monnaies grecques du British Museum. — La Royal Academy (5e article).

Builder. Juillet. — Une exposition française de Ruskin. — L'architecture dans les grandes villes de province en Angleterre. — Les églises du comté de Derby. — Les maisons de Warwick. — La porte d'Old Silk Mill.

Building News. 21 mai. — Conférence de M. Penrose sur le Parthénon, à l'Institut royal des architectes anglais (texte et discussions).

Century Magazine. Juin. — Edw. ATKINSON. Le monument de Robert-G. Shaw et le sculpteur Saint-Gaudens.

Juillet. — John-C. VAN DYKE. William Ho-

garth. — Mme Schuyler van Rensselaer. Les églises de Poitiers et de Caen.

Genealogical Magazine. Juin et juillet. — J.-R. Earles. L'évolution du casque au moyen âge.

Journal of the British archeological Association. I. — Patrick. Découvertes de restes d'une maison romaine à Burham (Kent).

Journal of the Royal Institute of British Architects. 15 avril. — F.-C. Penrose. Les plans des nouveaux hôtels des ministères à Londres.

Journal of the Royal Society of antiquaries of Ireland. I. — W.-J. Knowles. Vestiges de l'âge néolithique (instruments néolithiques irlandais). — G. Coffey. Origines de l'ornementation préhistorique en Irlande. — W. Frazer. Les lunules d'or du musée de l'Académie de Dublin. — Les sources de l'or employé dans les ornements irlandais.

Magazine of Art. Juin. — L'exposition de la Royal Academy. — La collection de W. Cuthbert-Quilter. — H. Spilmann. Les artistes nouveaux : W. Reynolds-Stephens. — Fr. Welmore. Les Peintres-graveurs royaux. — La collection Wallace. — H. Frantz. L'art japonais à Nancy. — F.-P. Robinson. L'art décoratif à Windsor-Castle.

Nautical Magazine. Mai. — L'architecture navale.

New Century Review. Juin. — Les expositions des Beaux-Arts et ce qu'elles enseignent.

Nineteenth Century. Juin. — Cte de Calonne. Chantilly et le duc d'Aumale.

Palestina Exploration fund (trimestriel). — Juillet. — F.-J. Blis. Les fouilles faites à Jérusalem. — A.-H. Sayce. Le sceau trouvé sur Ophel. — Dr Conrad Schick. Des prétendus tombeaux des rois de Jérusalem. — Rev. H. Porter. Une inscription grecque près de Nazareth. — Clermont-Ganneau. La mosaïque de Madèba. — Prof. Théod.-F. Wright. Le toit du tabernacle.

Portfolio. Juillet. — F. Starkie Gardner. Les armures en Angleterre.

Quiver. Juillet. — A. Fish. Les anges dans la peinture.

Scribner's Magazine. Juin. — C. D. Gibson. Les salons de Londres.

Juillet. — Walter Crane. William Morris.

Studio. Mai. — Jos. Pennell. L'autolithographie. L'œuvre de miss Ethell Reed. — Gabriel Mourey. L'illustration des programmes de théâtre en France. — Le tableau de J.-W. Waterhouse : « Hylas et les Nymphes. »

Juin. — G. Mourey. Fritz Thaulow : l'homme et l'artiste. — Les œuvres récentes de T. van Hoytema. — L'art décoratif au salon du Champ-de-Mars. — La renaissance de l'architecture dramatique en Angleterre : l'œuvre de C.-F.-A. Voysey.

Windsor Magazine. Juillet. — Mary A. Dickens. Val Prinsep.

BELGIQUE

Annales de la Société d'archéologie de Belgique. — D. A. van Bastelaer. Le cimetière belgo-romain de Presles, au lieu dit les Binches. — Les tombelles de la Campine.

Bulletin de l'Académie royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique. 1897.

N° 2. — Flamant. Texte et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra (O. Thoma).

Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie (Bruxelles). N°s 2-6. — E. de Pierre de la Nieppe. Rapport sur les travaux du comité de la section des anciennes industries d'art et d'antiquités des musées royaux des arts décoratifs et industriels (1895).

Revue de l'instruction publique en Belgique. 2. — F. Cumont. L'inscription d'Abercios et son dernier exégète.

BOHÊME

Ceske Museum filologicke. 2. — Schulz. La sculpture grecque. — C. Torr. Memphis et Mycène. — Baumstark. Babylone.

Listy filologicke. 2. — Gardthauer. L'archéologie romaine au temps d'Auguste. — Strboda. Etude archéologique sur l'amphictyonie à Delphes.

ESPAGNE

Boletin de la Real Academia de la Historia. 3. — E. Hübner. Inscriptions ibériques des Asturies. — Fidel Fita. Deux bronzes iptucitains.

4. — Antiquités de Valence (M. Danvila). — A.-M. Fabié. L'âge de cuivre. — Fidel Fita. Nouvelles inscriptions romaines et visigothes. — Pierre romaine de Tanger.

España Moderna. Juin. — J.-R. Mélida. L'architecture de l'église d'Avila.

Revista de archivos bibliotecas y museos 2. — P. Paris. Sur trois miroirs de bronze du musée archéologique national de Madrid — D. Juan F. Riaño. Histoire critique de l'art grec. — Pedro M. de Soraluce. Inscriptions et monnaies romaines du pays basque.

3. — Le musée archéologique national à Madrid. — Le musée archéologique de Barcelone. — Le musée provincial de Gerona.

4. — J.-R. Mélida. Idoles ibériques.

Revista de la Asociation artistica arqueologica Barcelonesa. Nos 2 et 3. — M.-R. de Berlanga. Le musée de Don P. E. de Villacevallos. — Jean Segura. Les sépultures préhistoriques.

Revista contemporanea. 31 mai. — M.-M. Romanos. Peintures attribuées à Vélasquez.

15 juillet. — D. Aurelio Ribalta. L'exposition des Beaux-Arts à Madrid.

ÉTATS-UNIS

American Journal of archeology. Juillet — Les dessins et caricatures de Lumley-Sambourne. — Les illustrations de Hugh Thomson.

Arena. Juillet. — B.-O. Flower. Ruskin.

Art amateur (New-York). Juillet. — J.-J. Townsend. Les peintres modernes de la Hollande. — Le dessin à la plume. — Zelma del Steele. Les paysages au fusain.

Art interchange. Juin. — Les affiches françaises. — Fanny M. Smith. La décoration du piano.

Juillet. — L'art ornemental de la Renaissance. — Le dessin sur soie et les tentures artistiques. — B. Wilson. Les dessins de broderies. — La décoration intérieure.

Demorest's Family Magazine (New-York). Juillet. J.-D. Wendling. Un peintre miniaturiste américain : Amalia Küssner.

New England Magazine. Mai — Hel. B. Emerson. Daniel Chester French, le sculpteur.

Open Court (Chicago). Juillet. — Paul Carus. L'eschatologie dans l'art chrétien.

GRÈCE

Journal of Hellenic studies. 2. — R. Paton et J.-L. Myers. Inscriptions cariennes. — G.-D. Pierrides. Un scarabée de Chypre. — Percy Gardner. Un aqueduc de pierre à Oxford. — V.-W. Yorke. Fouille à Abae et Hyampolis en Phocide. — J.-A.-R. Munro. L'épigraphie de la Macédoine orientale et de la Thrace. — H. Stuart Jones. Un moulage d'orfèvre grec dans l'Ashmolean Museum. — E. Oldfield. La forme architecturale du mausolée d'Halicarnasse.

ITALIE

Archivio storico per le provincie napoletane. 1. — B. Capasso. Les portraits de Masaniello et des membres de sa famille.

Bessarione. Mai. — L'Institut archéologique russe à Constantinople.

Bulletino di archeologia e storia dalmata. N° 4. — Les gemmes du musée de Spalato.

Emporium. Juin. — Les artistes contemporains italiens. Mosé Bianchi. — Rinaldo. L'architecture italienne. — Les maisons de Pinro.

Juillet. — Robert Cantel. Les artistes contemporains : Gustave Max Stevens. — G. Carotti. L'art contemporain. L'Exposition triennale des Beaux-Arts de l'académie de Brara. — L'architecture italienne : *Sant'Angelo in Formis*. — Reinhold Begas et le monument national de Guillaume Ier. — Les grands édifices publics. — La nouvelle université de Leipzig.

Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia di Lincei. Vol. VII. — Savignoni. Sur un petit bronze archaïque de l'acropole d'Athènes et un genre de trépied du type gréco-oriental. — A. Marriani. Sur un groupe de marbre représentant Thésée et

le Minotaure. — PASQUI. La villa pompéienne de la Pisanella près de Boscoreale.

Napoli nobilissima. Mai. — A. COLOMBO. La Fontaine Médine. — G. DE MONTEMAYOR. La place della Sellaria. Le catafalque du Pendino. — A. BORZELLI La guglia de S. Gennaro.

Juin. — Un tableau relatif aux prédications du padre Rocco à Naples.

Raffaello. Avril-mai. — Le portrait de César Borgia dit le Valentinois, peint par Raphaël (L. Manzoni). — Un codex du XIVe siècle traitant de la peinture sur verre.

Rendiconti della Accademia di Lincei. — 1. LANCIANI. Les bustes de Bacchilide et de Pindare dans les villas antiques. — 2. BARNABE. Notices sur les découvertes archéologiques faites en janvier 1897. — Un objet antique en verre en forme de cygne, ayant servi probablement de jouet d'enfant dans la Rome antique.

Studi e documenti di storia e diritto. Janvier-juin. — F. CERASOLI. Usages et règlements pour les fouilles archéologiques à Rome au XVe et XVIe siècles.

Vita italiana. Avril. — Arabesco PASQUALE. La Passion dans l'art.

Mai — V. MIRELLO. L'Acropole.

Juin. — P. MOLMENTI. Les antiquités de Trieste.

Juillet. — Saint Sébastien dans l'art.

PAYS-BAS

Elseviers Geillustreerd Maandschrift. Mai. — P.-A. HAAXMANS. — Un artiste hollandais : Pieter de Josselin de Jongh. — G. CARELSEN. L'architecture des parcs et jardins.

Oud Holland. Janvier-mai. J. SIX. *L'Homère* de Rembrandt. — Ch.-M. DOZY. Le graveur Pierre Nolpe et son œuvre. — P. HAVERKOM VAN RYSEWIJK. Les peintres Adrien et Frans Verwilt.

Publication de la Société historique du Limbourg. — Les vases romains et monuments romains dans le Limbourg.

Twee maandelijksch Tijdschrift. Mars-avril. — Jan KALFF. La peinture hollandaise au XIIIe siècle.

Woord en Beeld. Juin. — H.-L. BERCKENHOFF. Jacob Maris, artiste hollandais.

SUISSE

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde (Indicateur des antiquités suisses, publication de la Société des Antiquaires de Zurich). N° 1. — Dr BRIERE. Un anneau d'or du IVe au Ve siècle, trouvé à Courtilles. — Dr H. ZELLER WERDMULLER. La Moosburg. — E.-A. STÜCKELBERG. La signification du Sonneur de cor dans la sculpture romane. — Les médailles en Agnus-Dei. — Ch. SCHMIDT. Peintures dans le chœur de l'église Saint-Martin à Vevey. — H. ZELLER-WEDERMULLER. Les outils et ustensiles d'un Nemrod ecclésiastique en 1557. — La collection des inscriptions suisses.

N° 3. — Le canton de Vaud. — Fouilles et découvertes. — La période du bronze et celle du fer. — Ornements découverts (épingles, agrafes, fibules, anneaux, chaînes, vases, pointes de flèches et de lances, couteaux, épées, poignards, statuettes, monnaies).

Archives héraldiques suisses. N° 1. — Paul GANY. L'art héraldique dans l'architecture. — F.-V. JECKLIN. Les sceaux de Coire. — Th.-V. LIEBENAU. Les sceaux de Lucerne. — J.-P. RAHN. Deux pierres tombales lucernoises. — J. ZEMP. Les blasons des artistes en Suisse.

Basler Jarhbuch (Bâle). — D. BURCKHARDT-WESTERMANN. Hans Heinrich Glaser, un artiste bâlois de l'époque de la guerre de Trente Ans.

Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft (Zurich). N° 4. — H. ZELLER WEDERMULLER. L'abbaye des pères maristes à Rüti (texte et planches).

RUSSIE

Mémoires de l'Institut archéologique russe à Constantinople (en russe). O. WOLFF. Les sept merveilles de Byzance à l'église des Apôtres. — E. PRIDIK. Les inscriptions de Thessalie. — Découvertes archéologiques faites en Grèce (Eubée, Thessalie, Mélos, Patros, Corinthe, Delphes, etc.).

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Le grès à l'Exposition de la Céramique du Champ-de-Mars. — La vogue est au grès... peut-être même est-il à craindre qu'il devienne trop à la mode ; à se vulgariser, le grès risque de devenir vulgaire ; nos artistes ont fait du grès une céramique noble et élégante : il faut qu'elle reste telle ; conservons au grès sa dignité et aussi sa rareté, n'en mettons pas partout, nous l'entacherions de banalité ; préservons-le de la mésaventure arrivée il y a quelque trente ans à la faïence stannifère qui, à force de se répandre, était descendue jusqu'à être un art d'agrément, cultivé par les demoiselles, dans les pensionnats bien tenus.

Tout est bien jusqu'à présent : les artistes du grès ne sont pas tombés dans le pastiche comme jadis les faïenciers, chez lesquels hier avait tué demain ; tard venu, le grès profite de l'éducation des artistes — aujourd'hui faite — de l'éducation du public, — en bonne voie de se faire.

Les céramistes qui se sont d'abord occupés du grès ont commencé par s'inspirer de l'art japonais[1], mais ils ont eu la sagesse de prendre à cet art des exemples et non des modèles : aux Japonais ils ont demandé des procédés d'exécution, des tours de main de fabrication ; ils n'ont pas songé à leur emprunter leur sentiment, leur goût particulier.

A part la tentative très intéressante, mais restée isolée, de la fabrique d'Auteuil où, il y a environ vingt ans, Braquemond essaya de constituer un grès purement français, au double point de vue de l'art et de la fabrication, chez nous la première période des grès ne comprend guère que des « flambés ». C'est là une conquête déjà ancienne de la science française : il y a près de quarante-cinq ans qu'Ebelmen trouvait à Sèvres le moyen de reproduire ces mystérieux « Yao-Piens » que l'ancienne curiosité désignait sous le nom de « fabrication hasardeuse de la Chine », appellation fort hasardée elle-même, puisque, dans les anciennes « garnitures », les pièces diversement colorées se font pendant.

Delaherche, dans ses flambés, trouve des tons exquis ; il est le coloriste du grès. Dalpayrat et Lesbros cherchent des effets plutôt puissants ; ils restreignent volontiers leur palette, n'y admettant que les colorations les plus riches.

Dammousse, un céramiste de race et aussi de carrière, que l'on nous passe le mot, est porté par son tempérament vers le grès d'architecture ; il a le sens de la décoration large et puissante, il dédaigne ces coquetteries de dessin et de coloration dont la recherche semble conduire fatalement « au petit art » — c'est un mâle.

A la manufacture de Sèvres on s'occupe beaucoup de l'application du grès décoratif à l'architecture ; de fort curieux spécimens des essais tentés dans cette voie se voyaient à l'exposition de la Céramique ; certes il y avait là des trouvailles ; mais, pour juger une tentative dont on a beaucoup parlé déjà, il convient que la manufacture nationale nous montre, non quelques échantillons, mais un ensemble complet. Ajoutons que les résultats obtenus dès à présent sont de nature à nous donner bon espoir.

Voici une nouveauté : sous la direction de notre confrère, M. Victor Champier, la maison Muller édite des modèles spécialement créés pour elle par un groupe de sculpteurs au nombre desquels on trouve des artistes tels que : Falguière, Mercié, Frémiet, Boucher, etc. ; la traduction d'une œuvre de statuaire, en grès, tantôt richement émaillé, tantôt laissé dans sa robuste matité ou revêtu d'un léger lustre aux reflets inattendus, donne des effets d'un très grand charme ; il y a là un art très particulier, à la fois plein de saveur et d'originalité.

[1] Il convient de rappeler ici la tentative, faite à la fin du règne de Louis-Philippe, à Voisinlieu, par le peintre d'histoire Ziegler ; mais ce précurseur — il mérite ce titre — ne connut pas les ressources de la technique japonaise.

La production de Lachenal est très variée; il est un céramiste convaincu, que toutes les manifestations du bel art de terre intéresse. Dans ses grès il donne une note d'élégance et de délicatesse : il se montre parfois un Parisien de Florence ou un Florentin de Paris; puis le voilà, tout à coup, qui retrouve pour ses coqs, au chant triomphal, les ardeurs de coloration de la vieille école de Delft : les rouges, les verts, les jaunes, hardiment contrastés semblent chanter un joyeux cocorico, pendant que la pâle lueur d'une lune de septentrion baigne d'une bleuâtre clarté son poétique « baiser », — une œuvre charmante.

Bigot est un apôtre de la matité, de la matité complète, absolue; il a une palette spéciale grâce à laquelle il obtient des effets très piquants; ses grès sont bien à lui, sa personnalité s'y affirme si originale qu'il ne semble pas que sa virtuosité puisse passer en d'autres mains.

Aujourd'hui que notre école du grès est bien définitivement constituée, il nous faut songer à l'étranger qui, selon une vieille habitude, s'essaye déjà à croquer les marrons que nous avons retirés du feu — d'un feu de 2.000 degrés — nous allons être imités un peu partout, on commence déjà, mais assez gauchement; d'ailleurs, nous ne constatons chez nos rivaux d'Angleterre, de Belgique, d'Allemagne, etc., aucune trace d'invention nouvelle : ils redisent ce que nous avons dit déjà et mieux qu'eux; surveillons-les néanmoins, car il est à prévoir qu'ils trouveront eux aussi des voies nouvelles; mais, avant tout, conservons ce respect de l'art qui fait de nous les continuateurs des grandes écoles classiques. Peut-être trouvera-t-on que, pour un article sur quelques maîtres potiers, nous terminons par des formules bien ambitieuses; mais n'oublions pas ce principe, constamment admis aux belles époques, qu'il importe avant tout de maintenir l'art dans une majestueuse unité. Fatalement il y a des artistes inférieurs, il ne devrait pas y avoir de genres inférieurs : évidemment une belle statue est une manifestation artistique supérieure à celle que donne un beau vase; cependant le vase doit être étudié avec la même conscience, nous dirions volontiers la même foi que la statue ou le tableau.

Camille Leymarie.

L'exposition du Musée Guimet. — A l'occasion de la réunion à Paris du congrès des Orientalistes avait lieu la semaine dernière, au Musée Guimet, l'inauguration de l'exposition des objets recueillis à Antinoé par les soins du service de ses fouilles. Les lecteurs de la *Revue* se souviennent sans doute des correspondances que nous avions reçues, en avril et en mai, touchant les travaux engagés. Aujourd'hui ils pourront en apprécier par eux-mêmes les résultats, en visitant les galeries gréco-romaines du Musée, où ont été réunis les costumes romains et byzantins, les tapisseries et les soieries romaines, les étolles brodées, les masques de plâtre, les cuivres et les terres cuites dont nous avons parlé.

Tous ces objets, retrouvés dans le cimetière d'Antinoé, datent de la période qui va de la fondation de la ville dédiée à Antinous par Hadrien à la conquête de l'Egypte par Amrou, l'an 642 de notre ère. Trois quartiers de cette nécropole ont été jusqu'ici explorés et classés : l'un est réservé aux sépultures des Egyptiens de religion et de race; le second, à la population gréco-romaine de la cité, attachée au culte des divinités de l'Olympe; le troisième, aux Byzantins. De là trois groupes distincts dans la collection, non point tranchés, ainsi qu'on pourrait être tenté de le supposer; mais donnant, au contraire, la preuve d'une transition insensible, partant de l'époque pharaonique pour aboutir à celle du christianisme byzantin.

Une constatation curieuse se dégage de l'ensemble des objets exposés : les modes asiatiques s'étaient imposées à la société romaine, dès le règne même d'Hadrien. Les femmes surtout ont adopté déjà la longue chemise de lin, avec empiècement brodé de fleurettes, d'où pendent deux entre-deux, se terminant par un médaillon s'étalant sur le sein; la robe de couleur vive, bleue, rouge, verte ou violette, aux manches collantes évasant largement sur la main, et le manteau de drap, garni sur tout son pourtour de bandes de soiries brochées. Des bas noirs et des souliers de cuir rehaussés de dessins dorés complètent cet ajustement. La coiffure est tantôt la résille, fixée sur le front par un serre-tête, fait d'une grosse ganse; tantôt le turban, non point roulé à la façon de ceux des musulmans, mais composé d'une bandelette de lin repliée en deux et cousue, après

avoir été, au préalable, remplie de morceaux d'éponge ou de crin. Quoiqu'à un degré moindre, la toilette des hommes subit des modifications analogues; Grecs et Romains abandonnent la toge pour le manteau à longues manches et le cothurne pour le brodequin.

Citons parmi les principales pièces exposées :

Un manteau byzantin, de couleur pourpre, bordé de bandes de laine brochée; des jambières byzantines de drap gris vert, avec bandes de soieries brochées; des chaussettes byzantines; des chaussures de femmes romaines, dont l'empeigne ou l'intérieur de la semelle est décoré d'entrelacs et de rinceaux dorés; un coussin de tapisserie romaine, fond vert avec fleurs blanches, qu'à certains indices on a pu classer comme contemporain de la fondation d'Antinoé; de superbes soieries brochées et damassées; une serviette romaine, teinte de safran et ornée de franges; des masques de plâtre, sculptés à l'ébauchoir, où des yeux d'émail ou de cristal de roche sont enchâssés dans une monture de bronze. Puis ce sont encore les terres cuites, connues sous le nom de *tanagras d'Égypte*; et, pour finir, un miroir à verre convexe, serti dans une monture d'étain. Cette dernière pièce, quoique peu artistique, n'en est pas moins intéressante, puisqu'elle permet d'établir que dès le V[e] siècle l'étamage des glaces était connu.

L'exposition de ces reliques de l'antiquité romaine et byzantine a été une révélation. Elle a péremptoirement démontré que l'Égypte, grâce à un climat exceptionnel, avait conservé en dépôt maints secrets qu'on croyait perdus pour l'art et l'histoire; et qu'aujourd'hui il serait possible de créer chez nous une galerie de costumes romains et byzantins; une collection unique au monde, où toute l'antiquité classique serait évoquée à nos yeux.

Le vœu que cette galerie soit constituée à bref délai ne saurait être trop émis. Mais, pour arriver à ce résultat, il faudrait avant tout qu'un comité se constituât, sous le patronage du Musée. L'Allemagne, l'Angleterre, l'Amérique ont des sociétés semblables, dont l'action en Orient a souvent même été fort utile à leur pays. Imitons-les dans ces entreprises pratiques, que malheureusement nous avons jusqu'ici trop négligées. Qu'une société de lettres, d'artistes, d'amateurs et de savants se constitue; qu'elle s'emploie à assurer le service régulier des fouilles, et dans un avenir prochain nos musées seront dotés d'incomparables collections. Mais qu'on se hâte, car si d'ici peu un tel service d'exploration n'est pas institué sur des bases solides, nous courons grand risque de voir passer le trésor d'Antinoé entre les mains d'une société étrangère, après n'avoir eu pour nous que l'honneur de la découvrir. A. G.

La nouvelle galerie nationale de l'art britannique. — On a inauguré récemment, à Londres, le musée offert par M. Henry Tate à ses compatriotes et construit sur l'emplacement de l'ancienne prison de Millbank. La nouvelle galerie contient les peintures qui sont achetées tous les ans par la Royal Academy sur les arrérages du legs Chantrey. Une salle spéciale est consacrée aux dix-sept grands tableaux offerts à l'État par l'inépuisable libéralité de M. Watts. Parmi ces tableaux figurent des toiles bien connues, telles que *Jonah*, *Amour et Mort*, *Amour et Vie*, *Espérance*, etc. La collection personnelle de M. Tate occupe à elle seule une place importante; on y remarque un admirable paysage de Crome, sept Millais, — dont trois : l'*Ophélie*, le *Passage du Nord-Ouest*, la *Vallée du Repos*, comptent parmi les ouvrages les plus renommés du peintre; — une toile importante de lord Leighton, *la Mer rendant ses morts*; trois tableaux d'Orchardson, la *Voix maternelle*, la *Querelle*, la *Première Danse*, et un Landseer bien connu, représentant deux chiens et portant ce titre bizarre : l'*Oncle Tom et sa femme mis en vente*.

Parmi les acquisitions du legs Chantrey, il faut signaler surtout les deux *Psyché*, de Watts et de Leighton; le *Speack*, de Millais; des peintures de sir Ed. Poynter, de MM. Herkomer et Sargent.

Dans une dernière salle on a placé un certain nombre de tableaux provenant de la National Gallery. Ce sont les œuvres des artistes défunts, dont la naissance est postérieure à 1790, tels que Constable, Crome, Creswick, Rossetti, etc. On a laissé à Trafalgar Square les Turner qui, d'après le testament de l'artiste, n'en doivent jamais sortir.

Le Directeur Gérant : Jules Comte.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LA TOGE ROMAINE

ÉTUDIÉE SUR LE MODÈLE VIVANT

IV

MOUVEMENT DES PARTIES DE LA TOGE

Jusqu'ici nous n'avons fait que construire la toge et que mettre en place sur le corps chacune de ses parties[1]. Ce n'est que la première moitié de notre tâche : il n'est pas moins important d'étudier le jeu de ces différentes pièces. La toge, en dépit de sa complexité croissante, ne devient pas un vêtement fixe et immobile : elle conserve cette liberté de mouvement qui est le principe même du costume antique. L'antiquité nous fournit ici un excellent guide ; c'est Quintilien qui, dans son livre sur l'*Institution oratoire*, apprend aussi à l'orateur comment il doit se draper en public, modifier l'aspect de sa toge selon les sentiments qu'il exprime et chercher, dans toute situation, l'ajustement le plus naturel et le plus expressif. La leçon est d'autant plus applicable aux représentations de l'art que l'artiste doit rechercher exactement les mêmes qualités dans les ajustements qu'il reproduit : la beauté, la

[1] Voir la *Revue* du 10 mai et du 10 juin, pages 97 et 204.

convenance et cette expression animée que l'on peut appeler l'éloquence du costume.

Le *sinus*, ce repli que nous avons formé au-dessous du bras droit, est par excellence la pièce mobile, ce que j'appellerai la partie active et vivante de la toge. Dans le repos et dans toute action tranquille, il est ordinairement ramené sur l'épaule droite (voir fig. 1) et même retroussé légèrement en arrière, pour ne pas masquer la poitrine[1]. C'est l'ajustement décent et calme qui convient à l'orateur qui commence son discours, au promeneur inactif, au citoyen qui figure comme assistant dans une cérémonie, ainsi que le montrent plusieurs personnages d'une procession romaine de la Galerie de Florence[2].



Fig. 1. — La toge couvrant l'épaule droite.

Dès le premier mouvement un peu animé, le *sinus* tombe de lui-même et laisse le bras droit complètement dégagé pour l'action[3]. Mais, si la main le relève en avant, elle forme une sorte de poche creuse, dans laquelle on pouvait porter quelque objet. C'est ainsi qu'il faut se représenter le geste de cet ambassadeur romain qui disait tenir la guerre dans le *sinus* de sa toge et qui, par un mouvement dramatique, secouait son vêtement au milieu du Sénat.

Le *sinus* doit être surtout assez long et assez ample pour être relevé facilement sur la tête[4]. On produit ainsi un très bel ajustement, qui, chez les Romains, avait surtout un caractère religieux. A l'inverse du prêtre grec, qui se présentait en face des dieux la tête découverte, le prêtre romain se voilait pendant la prière et pendant le sacrifice, pour garantir ses yeux et ses oreilles de tout mauvais présage, qui aurait pu venir neutraliser la vertu de son invocation. C'était encore le costume de l'augure consultant les auspices, du fils suivant les funérailles de son père. Un certain nombre de figures antiques

[1] *Tum sinus injiciendus humero; cujus extremam oram rejecisse non dedecet. Operiri autem humerum cum toto jugulo non oportet; alioquin amictus fiet angustus et dignitatem quæ est in latitudine pectoris perdet* (QUINTILIEN, *Instit. Orat.* XI, 140.)

[2] *Monum. dell'Instituto archeol.*, vol. XI, pl. 39. Une partie de cette procession est reproduite par notre frontispice.

[3] *Jam paene ab initio narrationis, sinus ab humero recte, velut sponte, delabitur* (QUINTIL., *ibid.*, 144.)

[4] *Capite velato.*

représentent des empereurs ainsi drapés, à cause de leurs fonctions sacerdotales.

En regard de notre libre restitution de cet ajustement d'après les données de la nature et de l'étoffe drapée sur le vif (voir fig. 3), on trouvera, comme élément de contrôle et comme preuve archéologique, non pas une sculpture, mais une de ces figures peintes du *Genius familiaris* (fig. 2) dont il a été parlé précédemment[1]. C'est la reproduction d'une excellente photographie que M. Sogliano, l'habile et savant directeur des fouilles de Pompéi, a eu l'obligeance de m'adresser sur ma demande; je le prie d'agréer ici mes vifs remerciements. En recevant tout dernièrement cette épreuve, j'ai constaté avec la plus vive satisfaction qu'elle confirmait de tout point l'opinion que j'ai toujours soutenue sur la position de la bande de pourpre dans la toge prétexte[2], question étroitement liée, comme on l'a vu, à celle de la forme même de la toge[3].

Dans la vie ordinaire, le voile de la toge pouvait aussi servir à se défendre contre la pluie ou contre le grand soleil. En ce cas les convenances voulaient que l'on se découvrît devant toute personne à laquelle on devait le respect, comme nous saluons en ôtant notre chapeau. On se voilait encore pour ne pas être reconnu dans la foule, comme le décemvir Appius Claudius, lorsqu'il va se cacher dans sa demeure, après la mort de Virginie. Mais s'enrouler tout à fait dans la toge[4] et la ramener complètement sur son visage, était un acte de désespoir. Pompée dans la barque, César au Sénat, se voyant entourés par leurs meurtriers, s'enveloppent ainsi pour se livrer au destin qui les frappe et pour échapper au spectacle néfaste de leur propre mort.

La toge joue, du reste, un grand rôle dans l'histoire de la mort de César, et l'étude que nous venons de faire nous rend compte de tous les incidents

[1] Voir la *Revue de l'Art*, p. 240.

[2] Cette peinture pompéienne provient de la maison des *Vettii*. On y remarquera aussi la bande de pourpre très large, qui descend sur le côté droit de la tunique, découvert par la toge. Il y a là encore la confirmation d'une autre de mes opinions sur le costume romain, de celle qui a trait à la *tunique laticlave* et aux deux larges bandes de pourpre qui la décoraient. Voir mon article *clavus* dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio. L'étoffe abyssinienne à filet plus étroit, dont j'ai dû me contenter pour la confection de la tunique qui sert à mes expériences, répondrait plutôt à la *tunique angusticlave*. Nous la conservons, par scrupule de sincérité, dans nos reproductions d'après nature. Pour figurer un personnage de rouge sénatorial, on y substituera facilement une bande plus large.

[3] *Revue de l'Art*, p. 107.

[4] *Capite obvoluto; caput obnubitum.*

du drame. Cimber s'est approché du dictateur assis, comme pour lui adresser une requête ; il prend la pourpre qui borde son vêtement, en signe de pres-



Fig. 2. — Génie voilé de la toge
Peinture de Pompéi.

sante supplication[1]; puis tout à coup il saisit les deux bords de la toge et les ramène violemment sur le cou, de manière à emprisonner les bras dans le repli

[1] Αὐτοῦ τῆς πορφύρας ὥς τι δεόμενος ἐλάβετο. (Appien, *Guerres civiles*, II, 117.)

du *sinus* et à paralyser toute résistance[1]. César cherche d'abord à se défendre avec son stylet à écrire ; mais, frappé par les poignards, il s'enroule la tête avec



Fig. 3. — Ajustement sacerdotal de la toge.
D'après nature.

la main droite, pendant que, de la main gauche, il abaisse le bas de la draperie, pour couvrir la partie inférieure de son corps et tomber dignement[2].

[1] Καὶ τὸ εἷμα περισπάσας ἐπὶ τοῦ τραχήλου εἷλκε. App., *ibid.* — *Ab utroque humero togam apprehendit.* Suétone, *Jules César*, 28.

[2] *Toga caput obvolvit, simul sinistra manu sinum ad ima crura deduxit.* Suet., *ibid.*

Mais ce n'est pas seulement le *sinus*, c'est la toge tout entière qui doit être mobile et libre, prête à se transformer en un instant, comme on change un décor de théâtre. Quintilien, donnant aux orateurs un conseil que les artistes feront bien de recueillir, veut que, dans la chaleur de l'action, la toge se dérange, qu'elle tombe en partie. Les mains doivent l'écarter, l'arracher même au besoin des épaules, pour la replacer ensuite, et ne pas craindre de détruire ce premier ajustement savant et compassé, qui convient seulement à l'impassibilité des statues[1]. Les bas-reliefs d'où nous avons tiré notre frontispice sont bons à consulter sous ce rapport, et l'on y trouve des arrangements de la toge plus libres et plus variés. Dans la dernière figure, par exemple, la toge, serrée sur le devant de la taille, a été simplement ramassée en paquet sous le bras gauche, d'où elle retombe en une chute abondante de plis. C'est exactement le parti que Quintilien conseille à l'orateur, si, au lieu de se draper de nouveau, il veut donner à son ajustement quelque chose de dégagé et de hardi[2]. Il l'avertit toutefois de ne pas se ceindre avec ce pan de draperies qu'il a ramassé sous son bras, ce qui donnerait à son attitude un caractère de menace et de fureur presque belliqueuse[3]. Cette observation finale est importante à noter : elle nous conduit à essayer un autre ajustement de la toge souvent mentionné par les auteurs, mais assez peu étudié, sans doute parce qu'il n'est pas représenté d'ordinaire sur les monuments.

V

LA TOGE AJUSTÉE EN CEINTURE

Dans les anciennes luttes civiles entre les patriciens et la plèbe; dans ces batailles du Forum, où, par respect pour la légalité, la victoire se décidait ordinairement à coups de poing, ce qui avait fait donner à l'un des anciens chefs de la noblesse le surnom de *Cæso*, c'est-à-dire l'*Assommeur*, il est bien connu que les Romains savaient se faire de leur manteau une sorte d'armure défensive. Pour cela, ils enroulaient l'un des pans de la toge autour de leur

[1] *Rejicere a sinistro togam, dejicere etiam, si hæreat, sinum conveniet.* QUINTIL., XI, 144.
[2] *Vel cur laciniam sinum sinistro brachio non subjicimus ?* ID., *ibid.*, 146.
[3] *Lævam involvere toga et incingi pæne furiosum est.* ID., *ibid.*, 156.

bras gauche; puis, avec l'autre, ils se ceignaient les reins[1]. Le citoyen ainsi drapé, n'est plus *præcinctus*, mais *incinctus*. Le jour où périt Tibérius Gracchus,



Fig. 4. — La toge dans les batailles du forum

D'après nature.

c'est dans ce costume que les deux partis se préparent soudainement pour le combat. Les principes que nous avons posés nous permettent de reproduire cet ajustement caractéristique, même en l'absence de toute repré-

[1] *Circumdata lævo brachio togæ lacinia.* Velleius, II, 3. — Τῇ χειρὶ τὴν τήβεννον περιελίξας. Plutarque, *Tiberius Gracchus*, 19. — Τὰς τηβέννους περιεζώννυντο. (*Ibid.*)

sentation figurée. L'extrémité de la toge, roulée jusque sur la main gauche en une sorte de brassard, tient lieu de bouclier pour parer les coups ; le reste du vêtement, remonté sous les bras et fortement serré, enveloppe deux fois la poitrine, qu'il protège comme une cuirasse. L'excédent de l'étoffe est ramassé en partie dans la ceinture ; il sert à sangler cette armure d'un nouveau genre, et forme sur le cœur un épais tampon de plis, qui n'a jamais mieux mérité le nom d'*umbo*. La toge ainsi ajustée répond parfaitement au caractère martial, dont parlent les écrivains de l'antiquité.

Cet usage des Romains se rattache, du reste, au souvenir d'une époque primitive, où, l'emploi des armures de métal n'étant pas encore très répandu, la toge était portée en campagne et, comme le *plaid* des Écossais, jouait le rôle d'un harnais de guerre. Une vieille formule nous apprend que les anciens soldats de Rome, rangés en bataille en face de l'ennemi, ceignaient la toge autour de leurs reins, avant de procéder à l'acte du testament militaire, appelé pour cela *testamentum in procinctu*[1]. Une ancienne statue du Forum représentait un jeune Romain de la famille des Métellus, avec sa prétexte ceinte de la sorte, pour rappeler que, dès l'âge de quinze ans, il s'était signalé par un exploit guerrier[2]. Sur plusieurs monnaies de la *gens Metella*, où le même personnage est figuré comme un cavalier, on distingue assez bien cette disposition de la toge en manière de ceinture, et l'on voit qu'elle devait être assez solidement fixée au corps pour être portée à cheval.

L'usage d'un antique ajustement militaire de ce genre s'était même perpétué à Rome, dans certaines cérémonies traditionnelles, sous le nom de *cinctus gabinus*, soit qu'il fût emprunté à la ville étrusque de Gabies ou qu'il eût été employé la première fois dans une guerre contre les Gabiens[3]. Le nom seul suffit pour indiquer que c'était une manière de se ceindre avec la toge et par conséquent une variété de l'ajustement que nous étudions. Nous trouvons le *cinctus gabinus* employé ordinairement dans des actes d'un caractère à la fois religieux et guerrier, par exemple dans un sacrifice fait en face de l'ennemi[4], dans la cérémonie du testament militaire, dans une imprécation pour le salut

[1] *Veteres Latini, cum necdum arma haberent, præcinctis togis bellabant, unde etiam milites in procinctu esse dicuntur.* Servius, *ad Æneid.*, VII, 612. — *Apud antiquos togis incincti pugnasse dicuntur.* Festus.

[2] *Statua bullata et incincta prætexta, senatus consulto posita.* Val. Max.

[3] *Procincta classis dicebatur, cum exercitus cinctus erat gabino cinctu.* Festus.

[4] *Tum cives cincti togis suis ab aris ad bella profecti sunt.* Servius, *ibid.*



DÉCIUS SE VOUANT AUX DIEUX INFERNAUX

Gravure originale de Julien Deturck

d'après le modèle drapé par Léon Heuzey.

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. Porcabeuf Paris

de l'armée, ou lorsque le fondateur d'une colonie, en terre étrangère, trace avec la charrue sacrée l'enceinte de la ville nouvelle, ou bien encore lorsque le consul déclare l'état de guerre en ouvrant solennellement la porte du temple de Janus. Pendant le blocus du Capitole par les Gaulois, les assiégeants voient un jour avec surprise les portes de la forteresse s'ouvrir et un Romain descendre à pas lents le *clivus* de la Voie Sacrée. C'est Fabius Dorso qui se rend au temps prescrit sur le Mont Quirinal, pour y faire un sacrifice : ceint de la toge à la gabienne, il porte, sur ses épaules et dans ses mains, les vases et les instruments du culte [1]. Les Barbares, saisis d'une admiration superstitieuse, le laissent passer et repasser au travers de leurs lignes, sans oser lui toucher. On voit encore par cette curieuse histoire que la ceinture à la gabienne avait surtout pour résultat de rendre la démarche et le mouvement des bras parfaitement dégagés : c'était un costume d'action qui convenait à la fois au sacrifice et au combat.



Fig. 5. — L'ombre d'Anchise
Peinture du Virgile du Vatican.

Assez souvent, les personnages ceints de la toge à la gabienne nous sont représentés comme ayant aussi la tête voilée. Les deux actes paraissent associés, au moins pendant un moment, dans la fameuse scène où le consul Décius se voue aux dieux infernaux pour le salut des légions. Le pontife lui a commandé d'abord de prendre sa toge prétexte, de s'en voiler la tête, et, debout, les deux pieds sur un javelot, la main portée à son menton, par dessous son vêtement, de prononcer contre lui-même la formule d'imprécation. Tite-Live nous atteste que, dans cette première attitude, Décius a déjà sa toge ceinte à la gabienne, comme il la portera encore

[1] *Gabino ritu cinctus, manibus humerisque sacra gerens.* (Val. Max. I, 1, 11.

tout à l'heure, lorsqu'il s'élancera sur son cheval, avec ses armes, pour donner tête baissée au milieu des ennemis[1].

Si nous interrogeons le modèle vivant, nous reconnaîtrons en effet que tous les détails qui précèdent, peuvent très bien se concilier avec l'action de ceindre la toge. J'ai pu recomposer ainsi, sans le secours d'aucun monument figuré, un ajustement d'un aspect saisissant, qui rend vivante pour les yeux la scène dramatique rapportée par les historiens. On pourra en juger par la gravure hors texte publiée avec le présent numéro de la *Revue*. L'habile burin de M. Julien Deturck y reproduit la figure de Décius, d'après une des photographies du cours d'archéologie à l'École des Beaux-Arts. Il a même conservé, très heureusement, comme fond de tableau, une partie de la grande toile d'Ingres : *Romulus vainqueur d'Acron*, qui se trouve placée en effet derrière le modèle vivant, dans les séances de la salle de l'Hémicycle, et qui évoque ici fort à propos un souvenir de bataille antique[2].

Le même ajustement, vu de dos, reproduit exactement le costume de l'ombre d'Anchise, telle que la figure une miniature antique, dans le Virgile peint du Vatican (voir fig. 5). Or ce personnage, à titre d'ancêtre du peuple romain, se confondait avec les dieux Lares ou Pénates, qui étaient parfois représentés avec la toge gabienne[3]. Nous avons donc là bien certainement une des variétés du *cinctus gabinus*; mais cela ne veut pas dire que ce soit la forme unique et constante de cet ajustement et qu'il nécessite toujours la double action de se ceindre et de se voiler avec la toge[4]. Tout ce qu'il est permis de conclure, c'est que, dans le *cinctus gabinus*, comme dans l'ajustement ordinaire, la toge pouvait être ramenée sur la tête, quand le caractère religieux de la cérémonie le réclamait. Revenons à Décius : après avoir accompli l'acte sacré de l'imprécation, il prend ses armes et saute à cheval pour se faire tuer en combattant ; on peut au moins douter que, dans un pareil mouvement, il ait encore la tête et le cou embarrassés du voile de la toge. C'est cependant à ce moment surtout que Tite-Live lui donne le *cinctus gabinus*[5]. Je pense que

[1] *Pontifex eum togam prætextam sumere jussit et, velato capite, manu subter togam ad mentum exerta, super telum subjectum pedibus stantem.....* — Comparez plus loin : *incinctum gabino cultu, super telum stantem.....* (Tite-Live, VIII, 9.)

[2] Voir hors texte la planche 7 du présent numéro.

[3] *Succinctis Laribus : quia gabino habitu cinctuque dii Penates formabantur, obvoluti toga super humerum sinistrum, dextro nudo.* (Perse, *interpr.*)

[4] *Incincti ritu gabino, id est togæ parte caput velati parte succincti.* Caton, *Origin.*

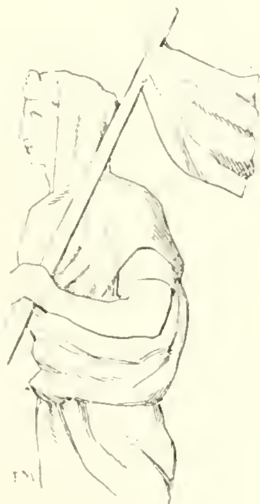
[5] *Ipse incinctus cinctu gabino, armatus in equum insiluit.* Tite-Live, *ibid.*

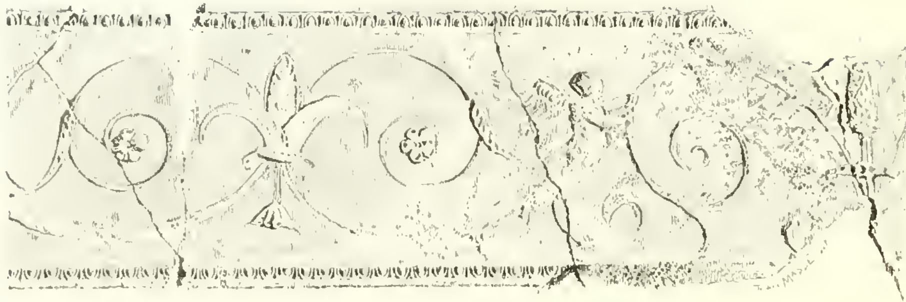
le pan de l'étoffe, ramené autour du corps, servait alors à compléter la ceinture de la toge et achevait de former un ajustement guerrier analogue à celui du jeune cavalier Marcellus et à l'ancien costume de bataille des premiers Romains. L'arrangement de ces parties a pu varier selon les temps, avec les proportions et la coupe du manteau romain ; il faut voir surtout le principe, qui était de construire, à l'aide de la toge, un vêtement qui serrait le corps, en se servant à lui-même de ceinture, ce qui est exprimé par le mot *incinctus*.

Nous terminons par une figure empruntée à un bas-relief romain du Louvre. Elle représente, à ce que l'on croit, le fonctionnaire d'ordre religieux et augural, qui, dans les assemblées publiques, était chargé du *vexillum*, de cette bannière que l'on abaissait à la première goutte de pluie, réelle ou supposée, pour clore les séances trop tumultueuses. Son ajustement s'accorde bien aussi avec notre restitution du *cinctus gabinus*.

LÉON HEUZEY.

La fin prochainement.





LE STYLE DÉCORATIF A ROME

AU TEMPS D'AUGUSTE[1]

LES STUCS DU MUSÉE DES THERMES DE DIOCLÉTIEN

II

LES PAYSAGES



Le paysage a toujours été, dans la décoration de la maison romaine, un élément très apprécié. De tout temps, le goût italien a manifesté sa prédilection pour ce genre de peinture murale qui égaie la nudité des murs, en donnant l'illusion de perspectives lointaines ouvertes sur des jardins, des parcs, ou des paysages champêtres. Au temps de l'Empire romain, cette mode est très répandue[2]. Nous ne parlons pas seulement du paysage mythologique, où, comme dans les peintures de l'Esquilin représentant des scènes de l'Odyssée, un décor pittoresque, accidenté, d'une saveur presque romantique, encadre des épisodes empruntés à la légende grecque. Nous voulons parler du paysage traité pour lui-même, librement, sans que le peintre se préoccupe d'y introduire un sujet mythologique.

Ce genre peut prendre plusieurs aspects. Quelquefois, il joue véritablement le trompe-l'œil. Rien n'est plus caractéristique, à cet égard, que les peintures

[1] Second article. Voir la *Revue* du 10 septembre 1897, p. 97

[2] Voir, sur cette question, l'ouvrage très documenté de Woermann, *Die Landschaft in der Kunst der alten Völker*. Cf. Paul Girard, *La peinture antique*, p. 305.



VILLA ROMAINE

découvertes en 1863 dans les ruines de la *Villa ad Gallinas*, à Prima Porta[1]. C'est la reproduction très exacte, très soignée, d'une allée de jardin, avec ses bordures fleuries, ses arbres de diverses essences chargés de fruits, au milieu desquels s'ébattent des oiseaux. S'il s'agit de dérouter le regard, d'évoquer, sur un pan de mur, comme la vision d'un jardin réel, on ne saurait pousser plus loin l'habileté. D'autres fois, le paysage est traité avec un laisser-aller, une fantaisie qui excluent toute idée de trompe-l'œil ; le peintre n'a eu d'autre ambition que de faire œuvre de décorateur, de remplir un panneau vide, et de satisfaire le goût de sa clientèle pour les sujets rustiques. On sait combien les sujets de cette nature sont fréquents à Pompéi ; les paysages de la *Casa della piccola Fontana* sont bien connus, et tous les visiteurs du musée de Naples ont passé en revue la riche série des vues pittoresques provenant des villes campaniennes détruites par l'éruption du Vésuve.

Nous reproduisons ici, d'après une excellente aquarelle de M. Gusman, un curieux échantillon de ce style : c'est un médaillon peint, qui décorait une chambre dans la partie la plus reculée de la *Casa del Centenario*. Une accumulation bizarre de fabriques, tours ou pavillons percés de nombreuses fenêtres, agrémentés de *loggias*, fleuris de guirlandes, hérissés de saillies ; un fond de paysage traité comme un décor de théâtre ; au premier plan, des groupes de personnages vivement esquissés, voilà le thème qu'a choisi le peintre, et qu'il a traduit en quelques coups de pinceau. Cette singulière peinture a tout juste la valeur d'une pochade d'atelier ; mais elle a l'intérêt de rendre très claires pour nous les lois du genre, qui est éminemment conventionnel. C'est bien là le paysage décoratif, tel que l'aimaient les Romains. On s'est souvent demandé comment ils comprenaient la nature, et s'ils éprouvaient, en présence des paysages italiens, les émotions que nous y trouvons[2]. Il est possible qu'ils aient apprécié à leur manière la limpidité des larges horizons, l'éclat des colorations chaudes, ou le charme austère d'une gorge sauvage, brûlée de soleil. Ce qui est certain, c'est que, chez eux, le genre pittoresque s'accommode mal de la nature toute nue ; ses prédilections, ses habitudes, sinon son esthétique, — car on ne saurait employer ici un terme aussi ambitieux — le conduisent à la recherche du motif agréable : un coin

[1] Woermann : *Ouvrage cité*, p. 330. On en trouvera des morceaux très fidèlement reproduits dans les *Antike Denkmaeler*, I, p. 11.

[2] Voir le récent ouvrage de M. E. Thomas, *Rome et l'Empire*, p. 192.

de campagne habité, vivant, animé par la présence de l'homme, voilà le paysage qui plaît aux Romains; et c'est de ce goût que s'inspirent les peintres pompéiens, dans ces décorations vivement enlevées, amusantes pour l'œil,



Médaillon peint de la « Casa del Centenario » a Pompéi

où la verve de l'artiste fait parfois oublier l'absence totale d'observation sincère et de naïveté.

A Rome, dans le centre principal de la culture artistique, ce genre n'a pas été moins en faveur. Les peintures de la maison de Livie, au Palatin, nous en offrent des exemples connus. Dans la partie de l'habitation désignée

sous le nom d'*ala dextra*, les murs sont ornés de petites frises monochromes sur fond jaune, aujourd'hui très effacées, mais que des copies soigneusement faites permettent encore de déchiffrer. Il y a là tout le répertoire du genre : des villas, des sanctuaires rustiques, ornés de leurs statues de culte, des ponts jetés sur des cours d'eau, avec des premiers plans peuplés de personnages, pêcheurs jetant l'hameçon, paysans poussant devant eux leurs ânes, bergers faisant paître leur troupeau. Des scènes analogues, d'exécution négligée, couvrent les frises du *Columbarium* de la Villa Pamphili[1], et l'on reconnaît la même inspiration dans les paysages qui décorent les plafonds des tombeaux de la Voie Latine[2].

Il est tout naturel que la maison romaine de la Farnésine offre des spécimens de ce style; il a en effet trouvé sa place dans des peintures monochromes sur fond noir traitées comme des esquisses, et rapidement exécutées[3]. Mais il est surtout intéressant de voir les ornemanistes s'adresser au même répertoire, et traduire en relief des sujets qui semblent relever de la peinture, plutôt que de la plastique. Les modeleurs en stuc ont très habilement exécuté cette sorte de transposition. Avec une sûreté de main remarquable, ils ont groupé les éléments habituels du paysage décoratif dans une série de compositions où la perspective est souvent sacrifiée avec un dédain amusant, mais qui plaisent par la légèreté du travail, par l'accent spirituel et la netteté incisive du relief[4]. Voici, par exemple, dans le tableau que reproduit notre planche gravée, une villa avec ses dépendances. D'un côté l'habitation, ses corps de logis groupés autour d'une cour, sa *loggia*, son portique au travers duquel un arbre a poussé des branches capricieuses, sa terrasse arrondie plantée de palmiers. Un pont conduit à une sorte de belvédère, à un portique circulaire enfermant une colonne surmontée d'un vase, et un arbre qui, à en juger par ses larges feuilles, paraît être un figuier. La demeure est hospitalière, car sur le pont se passe une scène édifiante : une femme, accompagnée de sa servante, présente à un éclopé une amphore pleine d'un breuvage rafraîchissant. Les mêmes éléments pittoresques se retrouvent dans un autre tableau. Les bâtiments qui composent la villa s'éparpillent sur les deux rives d'un

[1] Elles ont été étudiées par E. Samter, *Rœmischen Mittheilungen*, 1893, p. 105 et suivantes.

[2] Voir les gravures publiées dans les *Monumenti inediti*, t. VI, pl. LIII.

[3] Lessing et Mau, *Wand-und Deckenschmuck*, pl. IX.

[4] Ces tableaux sont gravés, à petite échelle, dans l'ouvrage de Lessing et Mau, pl. XII-XV. L'un d'eux est reproduit dans Lanciani : *Pagan and Christian Rome*, 1892.

ruisseau. Ici un pavillon étroit et haut, où il n'y a guère place que pour une seule chambre, et que surmonte une *loggia* ouverte ; là une construction circulaire, que précède un portique, et que flanque une terrasse ornée d'hermès, dominant le cours du ruisseau ; un velum, assez bizarrement disposé, abrite la terrasse. De là, on accède par un pont d'une seule arche à un autre pavillon, ombragé, comme les précédents, par un bouquet d'arbres. Ce paysage,



Paysage et Villas
Relief en stuc.

qui éveille des idées de villégiature, appelle des personnages, et ceux-ci ne font pas défaut. Une femme rêve, accoudée à un petit mur dans une attitude nonchalante ; une jeune mère, escortée de son enfant, traverse le pont ; au premier plan, deux autres femmes semblent fort occupées à déposer des fleurs sur un rocher, tandis qu'au bord de la rivière, deux pêcheurs à la ligne, juchés sur une large pierre plate, se livrent à leur occupation favorite. Dans les cinq ou six autres tableaux conservés au musée des Thermes, les mêmes données reparaissent, traitées avec une ingénieuse variété. C'est partout la même accumulation pittoresque d'arbres, de fabriques, de personnages flâ-

nant ou causant entre eux. Tantôt le paysage remplit tout le cadre ; tantôt il est un peu resserré, pour laisser de la place à un décor d'architecture très employé par les peintres pompéiens, et qui comporte de hauts portiques, soutenus par des statues, surmontés de sphinx, et réunis par des guirlandes de fleurs.

Quelle est, dans ces paysages si manifestement arrangés en vue du décor, la part de la réalité ? Elle est peut-être plus grande qu'on ne serait tenté de le



PAYSAGE ET VILLAS

Relief en stuc.

croire au premier coup d'œil. Les peintres, que les modeleurs en stuc ont suivis si fidèlement, reproduisent en effet dans leurs « fabriques » les dispositions générales des villas de plaisance qui peuplaient la campagne de Rome, ou les rivages d'Antium, de Baïes et de Sorrente[1]. Qu'on relise la description que nous a laissée Pline le Jeune de ses maisons de campagne de Laurente, de Toscane et du lac de Côme ; qu'on se reporte aux pages si vivantes où M. G. Boissier a fait ressortir les caractères essentiels de la villa romaine[2] ;

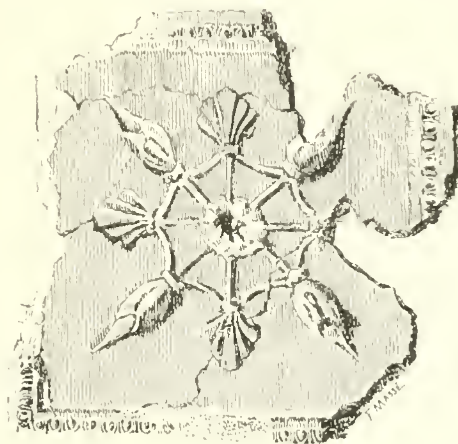
[1] Cf. Helbig : *Untersuchungen ueber die campanische Wandmalerei*, p. 106.

[2] G. Boissier : *Promenades archeologiques, Rome et Pompei*, p. 227 et suivantes.

on reconnaîtra que nos paysages peuvent fournir comme l'illustration du texte de Pline. « Je suppose, écrit M. Boissier, que notre première impression, si nous pouvions voir les villas de Pline, surtout celle d'Étrurie qui était la plus belle, serait d'être fort étonnés de la multiplicité des bâtiments qui les composent. Tous ces édifices, de hauteurs et de formes différentes, plutôt juxtaposés qu'unis, nous feraient l'effet d'un village bien plus que d'une maison de campagne. » Et n'est-ce pas là, en réalité, l'impression que nous donnent nos tableaux de stuc, avec ces bâtiments éparpillés sans ordre, sans aucun souci d'une ordonnance régulière ? Un autre trait bien frappant, qui se dégage des descriptions de Pline, c'est la préoccupation de varier les formes de ces pavillons isolés, d'y ménager de petites chambres bien orientées, d'où la vue s'étend au loin sur la campagne. Ainsi s'expliquent, dans nos bas-reliefs comme dans les peintures, ces architectures singulières, ces hauts pavillons carrés ou circulaires, percés d'étroites fenêtres, ces tours allongées qui font penser aux *turres* des villas de Pline, ces portiques adossés aux bâtiments, tantôt fermés comme des *cryptoportiques*, tantôt largement ouverts pour y laisser pénétrer les brises rafraîchissantes. Voici d'autre part les *euripes*, les ruisseaux d'eau vive, qui, comme dans la villa d'Hadrien, serpentent entre les pavillons et forment des îlots auxquels donnent accès de légers ponts de marbre. Enfin, si quelques-unes de ces constructions sont assises sur des massifs rocheux, n'est-ce pas à l'imitation des villas de Baïes, pittoresquement posées sur des rochers, *more Baiano* ? On le voit, sous la fantaisie de la composition, on découvre un fond de réalité. Mais il ne faudrait pas aller trop loin, ni chercher dans ces tableaux ce qui n'y est pas, c'est-à-dire ce sentiment de vérité qui éclate avec tant de force dans les fonds de paysage des primitifs italiens. C'est bien le moindre souci des décorateurs romains. Si leur provision de croquis leur fournit des types de « fabriques », ils les groupent au gré de leur fantaisie, sacrifiant sans scrupule les lois les plus élémentaires de la perspective. Les tableaux qu'ils exécutent d'une main rapide sont de simples décors ; ils gardent toujours quelque chose d'artificiel, et évoquent comme une vague idée de « japonisme ».

On peut se demander où a pris naissance ce genre de paysage qui a joui d'une telle vogue sous l'Empire romain. Le grand nombre des vues pittoresques peintes sur les murs des maisons pompéiennes a paru justifier l'idée qu'il y avait là une invention campanienne. Mais en présence des peintures

romaines relevant du même style, il a fallu renoncer à cette hypothèse et l'un des savants qui ont le plus étudié la peinture antique, M. W. Helbig, n'a pas eu de peine à en faire justice. La découverte des stucs de la Farnésine apporte un nouvel argument. C'est à Rome, dans la grande ville qui donne le ton et régit la mode, que ce style décoratif s'est développé, et il est en pleine floraison au temps d'Auguste. Il est plus difficile de dire dans quelle mesure il est grec ou romain d'origine. Assurément, d'une façon générale, le paysage s'introduit dans l'art romain par l'intermédiaire des Grecs, et dès le premier siècle avant notre ère, des artistes grecs établis à Rome exploitent ce genre avec succès. L'alexandrin Démétrios, qui donne l'hospitalité à Ptolémée Philométor chassé d'Égypte, est un *topographe*, c'est-à-dire un peintre de paysage ; un autre alexandrin, Sérapion, peint des *scenæ* qui sont, suivant toute vraisemblance, des vues pittoresques. Vitruve parle des anciens maîtres (*antiqui*) qui peignent les aventures d'Ulysse dans un décor de paysage et reproduisent « des ports, des promontoires, des rivages, des fleuves, des sources, des euripes, des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux, des bergers [1] ». Mais si l'on peut conclure au grand développement qu'a pris, à la fin de la République, le paysage mythologique, il semble que le genre proprement pittoresque, celui d'où procèdent les stucs de la Farnésine, ait trouvé un représentant très brillant dans un peintre contemporain d'Auguste, Ludius ou Studius. Pline vante son habileté à peindre des marines, des villas, et toutes sortes de paysages qu'il peuple de personnages, de gens montés sur des ânes ou conduisant des chariots de pêcheurs, de chasseurs et de vendangeurs [2]. Nous ignorons si Ludius était un Italien ou un Grec affranchi ; mais c'est bien à lui que Pline attribue l'honneur d'avoir pour ainsi dire créé



FLEURON

Détail d'une des voûtes en stuc du musée des Thermes.

[1] Vitruve, VII, 5, 2. Cf. Woermann, *Die Landschaft*, p. 385. Helbig : *Untersuchungen*, p. 109.

[2] Pline : *Nat. Hist.*, 35, 116.

les lois du genre. Quand on construisait la maison de la Farnesine, la mode du paysage décoratif était dans toute sa nouveauté ; on comprend très bien que les modeleurs des stucs se soient conformés au goût du jour et aient rivalisé avec les peintres qui imaginaient de si curieuses fantaisies.

L'intérêt des questions que soulève l'étude des stucs de la Farnésine est notre excuse pour avoir retenu l'attention du lecteur sur des œuvres de pure décoration. Mais on a pu se convaincre que ces œuvres ont un style bien défini, qu'elles portent la marque de leur époque et qu'elles nous renseignent avec précision sur les goûts des contemporains d'Auguste. Les stucs romains ont d'ailleurs exercé sur l'éducation des artistes de la Renaissance une influence qui n'est point à dédaigner. Quand Raphaël exécutait, avec Jean d'Udine, l'élégante décoration des loges du Vatican, ou qu'il composait celle des plafonds de la villa Madame, il s'inspirait de ce style impérial que nous avons essayé de définir et ses *grottesche* en dérivent par une filiation directe. Des stucs anciens qu'il a pu connaître, comme ceux des Thermes de Titus, il ne reste aujourd'hui que des vestiges. Ceux de la Farnésine nous révèlent, dans toute sa fraîcheur, l'art de ces obscurs ornemanistes à qui est échue l'heureuse fortune d'avoir provoqué de glorieuses imitations.

Max. COLLIGNON.





L'ARC-EN-CIEL DANS L'ART



C'EST l'intéressante étude publiée récemment dans la *Revue*[1] par M. le Dr Paul Richer sur la figuration artistique de la course qui me servira d'excuse pour présenter des observations analogues sur un autre sujet fréquemment traité par les peintres, l'*écharpe d'Iris* ou l'arc-en-ciel. Nous attachons aujourd'hui, dans la littérature et dans l'art, une importance particulière à la traduction correcte des choses, sans qu'il soit pour cela nécessaire d'aller jusqu'à la copie servile ou au réalisme vulgaire.

Le paysage était autrefois et est resté longtemps une sorte de cadre de la composition du peintre; les éléments en étaient nécessairement empruntés à la nature, mais avec un médiocre souci de l'exactitude. Le paysage dit historique relève encore de l'imagination pour la plus grande part et c'est sans doute aux maîtres flamands que l'on doit l'étude plus attentive et le goût de la nature. La grande école des paysagistes modernes s'inspire des mêmes principes; il faut, me disait un des plus illustres, dessiner un arbre « comme un nez ou une oreille ». Les artistes s'appliquent à observer les spectacles naturels, à reproduire les formes spéciales de la végétation, les différents aspects des nuages, la distribution des lumières et des ombres, les colorations infiniment variées du ciel et leurs reflets, pour les traduire dans

[1] Voir les numéros du 10 juin et du 10 juillet, pages 215 et 304.

des œuvres d'autant plus admirées que nous croyons davantage y retrouver l'image parfaite de nos impressions personnelles. Il est clair que le scrupule de l'exactitude ne peut nuire à l'inspiration et ne doit pas conduire à la photographie enluminée : le peintre choisit dans la nature les éléments qui lui conviennent, en utilisant au besoin les ressources si précieuses de la photographie, modifie leur groupement et néglige des détails encombrants ou sans intérêt ; il fait ainsi une véritable création, mais on est en droit de réclamer qu'il n'y introduise aucun contresens.

L'arc-en-ciel est peut-être le plus grand spectacle de la nature quand il se développe dans toute son étendue et forme une sorte de portique illuminé des plus vives couleurs; le phénomène est d'autant plus imposant que l'éclat de l'arc fait contraste sur un fond obscur.

Il est aussi impossible de reproduire la vivacité de ces teintes que de placer le soleil lui-même dans un tableau, mais on conçoit que les peintres aient éprouvé le désir de les mettre à profit pour compléter l'effet d'un paysage. L'arc-en-ciel a, d'ailleurs, par la tradition biblique, des titres particuliers dans l'histoire du genre humain.

Avant d'examiner les reproductions de ce phénomène, nous devons en rappeler d'abord les principaux caractères.

Les gouttes d'eau qui forment les nuages ou la pluie ont très sensiblement une forme sphérique. Quand le soleil les éclaire, elles paraissent lumineuses par les rayons réfléchis sur la surface extérieure, par ceux qui les traversent et par les rayons qui en émergent finalement après avoir subi une ou plusieurs réflexions intérieures.

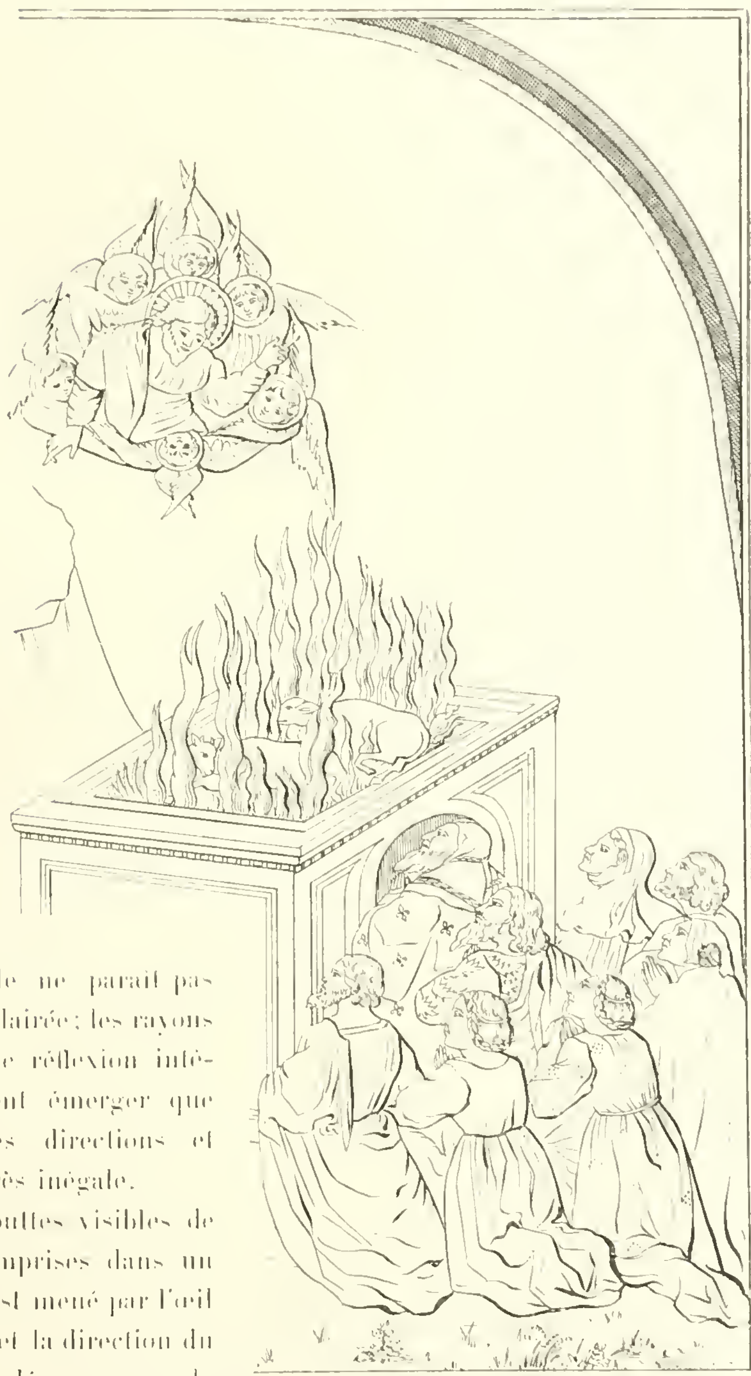
Dans un nuage, les gouttes sont très petites, de dimensions inégales, relativement éloignées les unes des autres. La lumière qui les frappe se diffuse de tous côtés, sans direction privilégiée et sans distinction entre les différentes couleurs qui constituent la lumière blanche. Les nuages prennent donc, en général, la couleur de la lumière qui les éclaire, du blanc au gris foncé quand le soleil est élevé, plus ou moins nuancés de jaune ou de rouge quand le soleil est voisin de l'horizon. Les couleurs de l'aurore et du couchant sont pour l'art une mine inépuisable; les observations scientifiques que l'on pourrait présenter à ce sujet n'auraient en peinture que des applications très restreintes.

Lorsque les gouttes d'eau que renferme le nuage atteignent des dimen-

sions notables, à partir d'un demi-millimètre de diamètre par exemple, elles ne peuvent plus rester suspendues dans l'air et tombent rapidement ; le nuage se résout en pluie et devient ce qu'on appelle un *nimbus*. — Nous laissons à part les cas où l'eau est gelée, sous forme de neige ou de grêle.

Si la pluie tombe à l'opposé du soleil par rapport à l'observateur, elle ne paraît pas uniformément éclairée ; les rayons qui ont subi une réflexion intérieure ne peuvent émerger que suivant certaines directions et d'une manière très inégale.

Toutes les gouttes visibles de ce chef sont comprises dans un cône dont l'axe est mené par l'œil de l'observateur et la direction du soleil. Ce cône découpe sur le



La sortie de l'Arche
Fresque de Buffalmacco, au Campo Santo de Pise

nuage un cercle ayant pour centre le point opposé au soleil, et dont le rayon apparent est d'environ 42° ; la nappe correspondante présente un éclat à peu près uniforme dans sa région moyenne, mais la lumière augmente rapidement au voisinage des bords, en même temps que les colorations apparaissent et forment le *premier* arc-en-ciel.

La région des gouttes visibles par les rayons réfléchis deux fois sur les surfaces intérieures est limitée également par un cône de même axe dont l'ouverture angulaire est d'environ 50°, mais la partie lumineuse est extérieure au cône ; le bord paraît aussi plus brillant et fortement irisé, c'est le *second* arc-en-ciel, plus ouvert que le premier. Il n'est pas utile, pour ce qui nous occupe, d'examiner les cas de réflexions multiples.

Sans aller plus loin, et faisant abstraction des couleurs, nous pouvons déjà faire plusieurs remarques importantes.

L'ouverture des arcs est réglée par la position du soleil ; ils sont élevés si le soleil est bas, ou inversement ; l'ombre des objets situés au premier plan est dirigée vers leur centre ; la nuée paraît lumineuse dans l'intérieur du premier arc, avec accroissement d'éclat vers les bords ; elle est aussi lumineuse en dehors du second arc, mais à un moindre degré, puisque les rayons ont été affaiblis par les deux réflexions et n'ont guère d'effet sensible qu'au voisinage de la bordure ; enfin l'intervalle des deux arcs paraît beaucoup plus sombre, les gouttes n'étant alors visibles que par la lumière réfléchie à leur surface externe.

Voilà déjà des règles qui permettraient, avec du blanc et du noir, de figurer un ciel pluvieux, éclairé par le soleil, où les *valeurs* des différentes régions seraient respectées ; un peu de talent ne nuirait pas pour en faire un paysage artistique.

Quant aux colorations, elles se succèdent suivant l'ordre connu du spectre prismatique. Pour le premier arc, le rouge est au bord extérieur ; puis viennent l'orangé, le jaune, le vert, le bleu et le violet, couleurs plus ou moins pures, avec une importance relative tout à fait spéciale au phénomène lui-même ; à l'intérieur de ce premier spectre on voit souvent des bandes colorées, où dominent alternativement le rouge et le vert ; ces bandes, au nombre de 6 à 10, forment les arcs *surnuméraires*.

La distribution est inverse dans le second arc : le rouge en forme la bordure intérieure, et les autres couleurs se succèdent dans le même ordre en

dehors de la première, sans que les arcs surnuméraires soient apparents, et l'éclat général est notablement plus faible.

S'il s'agissait de faire œuvre de physicien, il y aurait à examiner avec détail l'étendue, l'importance et la vivacité relatives de ces différentes teintes;



La Ville de Lyon vient saluer Marie de Médicis

(Peinture de Rubens, d'après la gravure de G. Duchange.)

mais ces particularités n'intéressent pas beaucoup l'artiste, pas plus qu'il ne s'impose l'obligation de mettre dans une fleur le nombre des pétales ou des étamines que réclamerait la botanique. L'arc-en-ciel n'intervient en peinture que comme un élément de la composition, comme une note dans un concert; sans être trop exigeant, on peut au moins demander que l'allure générale en soit respectée, de même qu'il serait choquant de dessiner des feuilles de chêne sur un arbre à port de peuplier.

On trouverait probablement un grand nombre de représentations de l'arc-en-ciel en peinture, soit dans les tableaux religieux relatifs à l'arche de Noé ou dans les miniatures illustrant les manuscrits de la Bible, soit comme un signe d'alliance et de paix ; nous en citerons seulement quelques exemples.

M. H. Bouchot a eu l'obligeance de me signaler dans les fresques du Campo Santo de Pise, dont la Bibliothèque nationale possède de belles aquarelles, un panneau, signé Buffalmacco (vers 1350), où Noé par la fenêtre de l'arche voit venir la colombe portant le rameau d'olivier. Au coin supérieur de droite est un arc coloré, qui se détache sur un ciel absolument pur ; l'arc est formé de trois bandes : rouge en dehors, jaune en dedans et vert au milieu. La courbure de l'arc est inadmissible, les couleurs inexactes et c'est un contresens de le mettre sur le bleu du ciel, mais le peintre ne s'est pas proposé de figurer un phénomène véritable ; cet accessoire de la composition n'est qu'un symbole, comme l'auréole dont on entoure la tête du Christ ou des saints. Il serait puéril de discuter la convention ou le surnaturel dans l'art.

On cite de Rubens trois arcs-en-ciel célèbres : l'un en Angleterre dans une propriété privée, le second au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, le troisième au Louvre. Ce dernier occupe un des coins supérieurs du tableau (nº 2091 du Catalogue sommaire) qui représente le mariage de Henri IV avec Marie de Médicis, célébré à Lyon le 10 décembre 1600. Ici encore l'arc est un symbole, celui de l'alliance, et le peintre n'attache qu'une médiocre importance aux caractères physiques du phénomène ; cependant il était lui-même trop paysagiste pour les négliger complètement. Les couleurs rouge, jaune et bleu sont en effet dans l'ordre voulu et l'arc se dessine sur un nuage, il est vrai, beaucoup trop léger ; on remarque même à l'extérieur du rouge un filet bleu tout à fait hors de saison. Il n'y a pas lieu d'insister davantage, car nous sommes encore au pays des rêves, et le zodiaque de convention qui traverse le tableau nº 2095 (Apothéose de Henri IV, régence de Marie de Médicis) suffirait pour répondre à toutes les critiques.

Avec le magnifique tableau de J.-F. Millet, intitulé le *Printemps* (nº 643 du Catalogue du Louvre), nous rentrons dans la réalité. Voici, j'imagine, quelle fut la pensée du peintre. La nature vient d'éprouver une commotion violente : l'orage a passé avec des torrents de pluie et des rafales de vent ; mais il s'éloigne ; la pluie tombe encore dans le lointain, le soleil a reparu, une impression générale de calme et de paix se répand dans la campagne et les

arcs-en-ciel (car il y en a deux) dessinés sur la nuée apparaissent comme un témoignage de réjouissance. Si ce n'est pas là l'idée véritable et si je l'exprime d'une manière insuffisante, je laisse à chacun le soin d'y apporter son interprétation personnelle.



Le Printemps

D'après le tableau de J.-F. Millet (Musée du Louvre).

Pour des motifs d'art, les objets du premier plan sont peu lumineux ; plus loin est un arbre en fleur vivement éclairé et les ombres sont dirigées nettement, comme elles le doivent, vers le centre des arcs-en-ciel. Au dernier plan se trouve un rideau d'arbres en plein soleil, dont l'éclat fait contraste avec l'obscurité du ciel. Les arcs eux-mêmes n'ont pas, bien entendu, la vivacité des teintes naturelles, mais l'artiste a pensé, sans doute avec raison, que cet élément de la composition ne devait conserver qu'un rôle secondaire, sous

peine d'écraser le reste. Ces arcs se détachent sur un nuage épais et sombre, manifestement un nimbus ; leur distance réciproque, leur éclat relatif et la disposition des couleurs sont bien observés, au degré d'exactitude qui convient pour satisfaire le spectateur ; le physicien demanderait peut-être que l'intervalle des deux arcs fût un peu assombri, mais il y a bien d'autres tolérances dans l'interprétation de la nature. Enfin, des oiseaux blancs se détachent sur la nuée, en font ressortir le caractère lugubre et contribuent encore à traduire le sentiment du calme après la tempête.

On n'avait pas besoin de cette analyse minutieuse pour savoir que Millet était un observateur de la plus grande fidélité, sans que le souci de l'exactitude matérielle ait apporté le moindre obstacle à son imagination. Nous avons vu depuis beaucoup d'arcs-en-ciel dans la peinture moderne ; me serait-il permis de m'abriter derrière l'autorité incontestée de Millet pour demander aux peintres de regarder quelquefois la nature de plus près ?

E. MASCART.





L'ART DE VERSAILLES

LA CHAMBRE DE LOUIS XIV

L'étude de Versailles est inépuisable. L'histoire de la plus illustre de nos maisons royales est encore fort incomplètement connue. C'est à peine si on commence à mettre sur les principales parties conservées à notre admiration ces dates d'exécution et ces noms d'artistes, dont la réunion seule peut donner au Château son véritable rôle de musée de l'art décoratif français des deux derniers siècles. Il est à craindre que ce rôle ne reste toujours incomplet, si on ne se décide pas à mettre en valeur les boiseries et les œuvres d'art restées en place, en les entourant d'un mobilier convenable. Peut-être ne pourra-t-on ou ne voudra-t-on pas créer ces ensembles de décoration et d'ameublement, qui ne seraient nulle part plus instructifs ni plus facilement réalisables qu'à Versailles. Du moins, pour les parties restées en place et qui ont échappé aux destructions et aux restaurations successives, on travaille en ce moment à fournir à l'étude des documents précis et des renseignements contrôlés.

Le déplorable livre de Dussieux, dont le public reste obligé de se servir, a accrédité tant de légendes sur le Château et mis en circulation tant d'erreurs que l'histoire de l'art de Versailles est encombrée de dates fausses et d'attri-

butions apocryphes. Les désignations confuses, d'ailleurs, et les lacunes sont telles dans ce livre qu'elles rendent à peu près incompréhensible la lecture des mémoires sur l'ancienne Cour. Le champ avait été pourtant défriché par Eudore Soulié, esprit beaucoup plus méthodique, qui avait réuni, pour le XVIIe siècle tout au moins, des dates exactes et des indications utiles dans les brèves notices de son catalogue du Musée. Il est bien regrettable qu'il n'ait pas poussé plus loin les recherches commencées, et qu'il ait laissé le champ libre à moins qualifié que lui. Le XVIIIe siècle surtout, qui a transformé le Château, demandait à être étudié de près.

Le Versailles que nous possédons, en effet, n'est plus le Versailles de Louis XIV, c'est assez exactement celui de Louis XV. Il ne faut pas cesser de rappeler que Louis XV, au cours de son règne de soixante années, a apporté à la grande maison royale les changements les plus importants et en a modifié presque partout la distribution et le caractère. Il convient, si l'on veut étudier Versailles, d'examiner tout d'abord l'état Louis XV qui nous est resté, — le règne de Louis XVI ayant changé fort peu de choses et créé seulement d'exquis détails. De cette étude, on peut remonter aux états disparus, à l'aide des plans et dessins des archives des Bâtiments du Roi et en s'appuyant surtout sur les comptes publiés par M. Guiffrey pour la période Louis XIV. Les ordres de Louis XIV à Mansart, que j'éditerai un jour et dont un premier extrait va être donné ici, fourniront aussi les éclaircissements les plus certains.

Depuis l'époque où la Cour et le gouvernement avaient été installés à Versailles et où Mansart avait apporté à l'œuvre de Lemercier et de Levau les modifications nécessaires à la nouvelle destination du Château, l'intérieur du Grand Roi avait subi peu de transformations. Celle de 1701 fut considérable. Le 8 juillet 1701, Louis XIV donna à Mansart une série d'ordres tendant à changer, dans ses parties essentielles, la disposition de son appartement. Voici le texte même de ces ordres, qui valent la peine d'être transcrits, la pièce étant inédite et fort importante pour l'histoire du Château :

Sa Majesté a ordonné d'abattre le mur qui sépare l'antichambre des Bassans et sa chambre, pour des deux pièces n'en faire qu'une ; de mettre une forte poutre à la place du mur qu'on démolira pour porter le comble au-dessus et les deux bouts des deux ceintres ; de percer trois portes dans les arcades de la Galerie, outre celle qui y

est déjà naturellement pour entrer dans ladite Galerie ; de rompre la corniche de ladite pièce des Bassans pour y en refaire une semblable à celle de la chambre, laquelle régnera tout au pourtour. — Percer dans ladite nouvelle pièce un petit vitrage en ovale dans le ceintre à la croupe du côté de la petite cour pour mieux l'éclairer. — Démolir une lucarne de pierre au comble du bâtiment en retour sur ladite petite cour pour qu'elle ne se voye pas au travers dudit vitrage et faire un œil de bœuf à la place. — Faire une cheminée neuve de marbre dans ladite pièce avec glaces jusqu'au haut ; y faire toutes les décorations de menuiserie et de glace marquées aux dessins que Sa Majesté a réglez. — Faire une balustrade de menuiserie sculptée très richement dans le Salon pour y mettre le lit du Roy et en faire la Chambre. — Boucher les trois portes qui entrent dudit salon dans la Galerie avec brique, sçavoir celle du milieu de toute son épaisseur, les deux aux côtez de la moitié de l'épaisseur du mur, dont celle à droite du lit fera une armoire par le côté de la chambre, l'autre à gauche une armoire par le côté de la Galerie. — Ne point faire de décorations de menuiserie entre les pilastres du fond pour y mettre dans ces espaces des pièces de tapisserie.

Au moment de ces grands travaux intérieurs que nous allons expliquer, la disposition de l'appartement du Roi était la suivante : 1° salle des gardes ; 2° première antichambre ou salle où le Roi mange (ces deux parties n'étaient pas touchées par les ordres de 1701) ; 3° salon des Bassans, seconde antichambre décorée de tableaux de ces maîtres et occupant la partie méridionale de l'emplacement actuel de l'Œil-de-Bœuf ; 4° chambre à coucher, occupant le reste de cet emplacement et s'éclairant par deux fenêtres sur la cour de marbre ; 5° salon ou grand cabinet du Roi, au point central du Château, éclairé par les trois fenêtres du milieu de la cour de marbre et ouvrant par trois arcades en face des fenêtres sur la Galerie des glaces ; 6° cabinet du Conseil, éclairé par les deux fenêtres correspondant à celles de la chambre à coucher ; 7° cabinet des Termes ou des Perruques ; 8° cabinet de Billard, sur l'emplacement de la chambre actuelle de Louis XV, suivi de cabinets intérieurs en retour sur la cour.

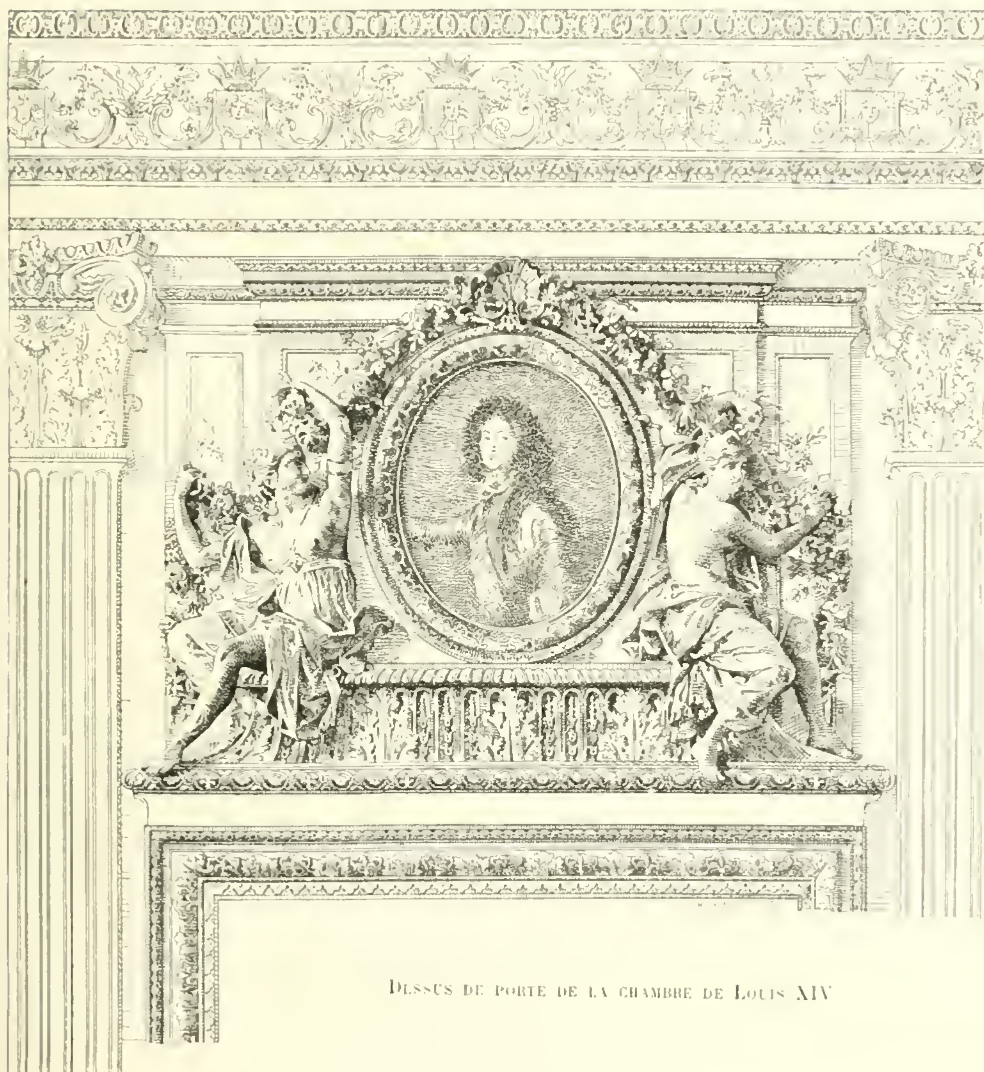
Les remaniements décidés le 8 juillet 1701 portaient sur les troisième, quatrième et cinquième pièces. Le salon des Bassans et la chambre étaient réunis pour ne plus former qu'une seule pièce éclairée par un grand œil-de-bœuf, et le salon aux trois arcades devenait la chambre du Roi. Deux jours plus tard, le 10 juillet, Mansart recevait d'autres ordres pour la transformation des pièces suivantes. Le cabinet du Conseil devait être décoré à neuf

« de menuiseries très riches et de grandes glaces » ; on l'agrandissait en reportant le mur qui le séparait du cabinet des Perruques « à 28 pieds du mur de la nouvelle chambre », dont le nouveau cabinet prenait à peu près les dimensions en surface. On refaisait toute la décoration du cabinet des Perruques et enfin une partie de celle du cabinet de Billard. Il n'entre pas dans mon sujet d'insister sur ces travaux ; mais il fallait les signaler, en montrant l'importance des ordres donnés pour toutes les pièces, sauf pour celle qui devenait la chambre de Louis XIV, où les remaniements ordonnés ne portaient que sur des détails. Cette observation prendra plus loin un certain intérêt à propos de la date de la décoration restée sous nos yeux.

La pièce dont nous nous occupons aujourd'hui et qui joue, sous sa première forme, un rôle dans maint épisode historique, s'appelle dans les récits d'alors « le grand salon de l'appartement du Roi ». Les comptes rendus officiels, le *Mercure galant* par exemple, dans les descriptions de cérémonies, ne lui donnent pas d'autre nom[1]. Dangeau l'appelle quelquefois « le salon où le Roi s'habille », désignation qu'explique la proximité de la chambre à coucher, où avaient lieu, avec le cérémonial que l'on connaît, le lever et le coucher de Sa Majesté. On utilise souvent l'heureuse disposition de ce salon ouvrant par de larges arcades sur la Grande Galerie, à laquelle il est annexé naturellement les jours de fête.

L'*Etat de la France* de 1708 donne des détails sur les usages qui régnaient dans la chambre du Roi : « On a coutume de faire le lit du Roi pendant que Sa Majesté est à la messe. En le faisant, il y a de chaque côté un valet de chambre, et au pied un tapissier. Un valet de chambre demeure aussi dans la balustrade pour garder le lit... Il doit avoir soin du lit et empêcher, dans l'étendue de la balustrade, que personne n'en approche... Un des valets de chambre, qui est de jour, doit garder le lit du Roi toute la journée, se tenant en dedans des balustrades... Les huissiers ont l'œil à ce que personne ne se couvre, ne se peigne (*sic*) et ne s'asseye dans la chambre, sur les sièges, sur une table ou sur le balustre de l'alcôve. » Les mémoires compléteraient aisément ces détails. Quant à l'étiquette du lever, du coucher, des grandes

[1] Felibien des Avaux, dans sa *Description* antérieure aux travaux, la nomme « le salon du petit appartement » (p. 153). Dans celle d'André Felibien, qui est de 1674, « l'appartement du Roi [est] séparé de celui de la Reine par un salon, qui occupe le corps de logis du milieu et d'où l'on va de plein pied par trois portes sur une grande terrasse qui regarde le jardin [la terrasse de la façade de Levau] ».



Dessus de porte de la chambre de Louis XIV

audiences, etc., il suffit de renvoyer le lecteur à Dangeau et à Saint-Simon.

Il est facile de deviner que le changement d'usage d'une pièce aussi importante va apporter dans la vie du Roi et les habitudes de la Cour d'appréciables modifications. C'est elle évidemment qui amène la disposition nouvelle des pièces voisines et qui provoque notamment l'agrandissement du cabinet du Conseil auquel la décoration nouvelle fera donner le nom de cabinet de

glaces, si fréquent dans les mémoires. Tout a été mené à bien en quatre mois à peine : Dangeau écrit, le 16 novembre 1701, au retour de Fontainebleau : « Le Roi trouva ici son appartement d'une magnificence, d'un agrément et d'une commodité non pareils. » Pour nous en tenir à la chambre, examinons la nature des travaux qui ont été exécutés et la part d'œuvres d'art nouvelles qu'ils ont exigée.

Cette part est infiniment moindre qu'on ne l'a cru jusqu'à présent. Ce n'est pas, en effet, la pièce entière qu'il s'est agi de refaire ; on n'a eu à s'occuper, d'après l'ordre publié plus haut, que du côté touchant la Galerie des glaces. Quant aux Comptes, ils sont remarquablement sobres sur la chambre et portent seulement les deux mentions suivantes : cinq paiements, du 25 septembre au 20 novembre à Coustou et Lespingola, « sur les ouvrages de sculpture en plâtre qu'ils font dans le fond de la chambre du Roy, à Versailles, 2 400 livres » ; paiement du 9 octobre, « à Nourisson, Guyot, Armant et Jullien, sculpteurs, pour la sculpture en bois de quatre enfans qu'ils ont faits dans la chambre du Roy, 400 livres ». On trouve au même chapitre les noms de Noël Jouvenet et de Lespingola, portés comme ayant fait de la sculpture en plâtre aux corniches des appartements du Roi, et ceux de Taupin, Bellan, Le Goupil, et Dugoulon, comme ayant travaillé ensemble à la décoration des boiseries du Château pour une somme assez forte. Mais les travaux que nous avons fait connaître dans les autres pièces suffisent à expliquer l'activité de ces divers sculpteurs ; rien n'indique qu'elle se soit exercée dans la nouvelle chambre. Ils n'ont eu à y faire autre chose que d'insignifiants raccords. Enfin, dans la description qu'il donne de la pièce nouvellement remaniée, Félibien des Avaux dit en propres termes : « L'on a doré de nouveau les pilastres et tous les ouvrages de sculpture qu'on a conservés[1]. » La question peut donc être regardée comme résolue.

A quelle époque doit-on faire remonter l'ancienne décoration du Salon devenu chambre du Roi, qui est celle même que nous possédons? Je proposerais l'année 1679 pour les raisons suivantes. C'est le moment où vont commencer ces grands travaux qui achèvent de transformer Versailles et le mettent en état définitif d'habitation pour la Cour. Mansart remanie alors le « petit château » de Louis XIII, qui semble avoir été épargné

[1] *Description sommaire de Versailles ancienne et moderne*. Paris, 1703, p. 334

jusque-là au milieu des constructions de Levau, et dont les façades subissent alors des modifications bien plus sérieuses qu'on ne le dit généralement. Les prévisions des Comptes des Bâtiments pour cette année 1679 sont particulièrement instructives à ce sujet. Les travaux s'étendent aux pièces donnant sur la cour de Marbre, appelée alors « cour des fontaines » ou « de la fontaine ». On prévoit 75 000 livres « pour achever les ouvrages à faire aux appartemens des deux corps de logis de la cour des fontaines et pour eslever les deux lanternes d'angle », et 15 000 livres « pour les ouvrages de stuc, de menuiserie et de serrurerie pour les appartemens du petit chasteau[1] ». Le « Salon » existe cette année même, puisque les prévisions de 1680 portent une certaine somme « pour achever les ouvrages de marbre du vestibule sous le Salon ». Il n'est pas facile de distinguer, parmi les ouvriers ou artistes qui ont travaillé à Versailles cette année-là ou les suivantes, ceux qui auraient été employés aux travaux faits dans le « Salon » ; mais qu'il ait été fait alors, c'est ce dont il n'est guère permis de douter.

Les deux gravures datées d'Israël Silvestre, qui représentent le Château du côté de l'arrivée, confirment assez bien notre hypothèse. Celle de 1674 montre l'ancien « petit château » avant les remaniements de 1679, n'ayant sur la façade du fond que cinq fenêtres au lieu de sept. Dans celle de 1682, les trois fenêtres du milieu sont cintrées ; l'attique surmonté du cadran est établi au-dessus et cet aspect extérieur fait voir que notre salon, avec sa hauteur exceptionnelle de plafond, est déjà définitivement constitué. Félibien des Avaux, qui récrit et complète, vers la fin du siècle, la description du Château faite par son père, décrit avec une grande précision le « grand salon quarré situé au milieu de l'ancien Château, sur le vestibule pavé et lambrissé de marbre », et qui est « plus exhaussé qu'aucune autre pièce du premier appartement du Roi »[2].

On verra tout de suite à présent, en entrant dans la pièce, quelles sont les parties ajoutées en 1701 à la décoration primitive[3]. Chacune des deux glaces a été embellie par deux petits génies qui sont assis au-dessus du cintre ; mais

[1] La même année 1679, on dore les balcons des croisées et on rétablit « le grand balcon du milieu », qui est devenu celui de la chambre de Louis XIV. *Comptes des Bâtiments*, éd. Guiffrey, I, 1113.

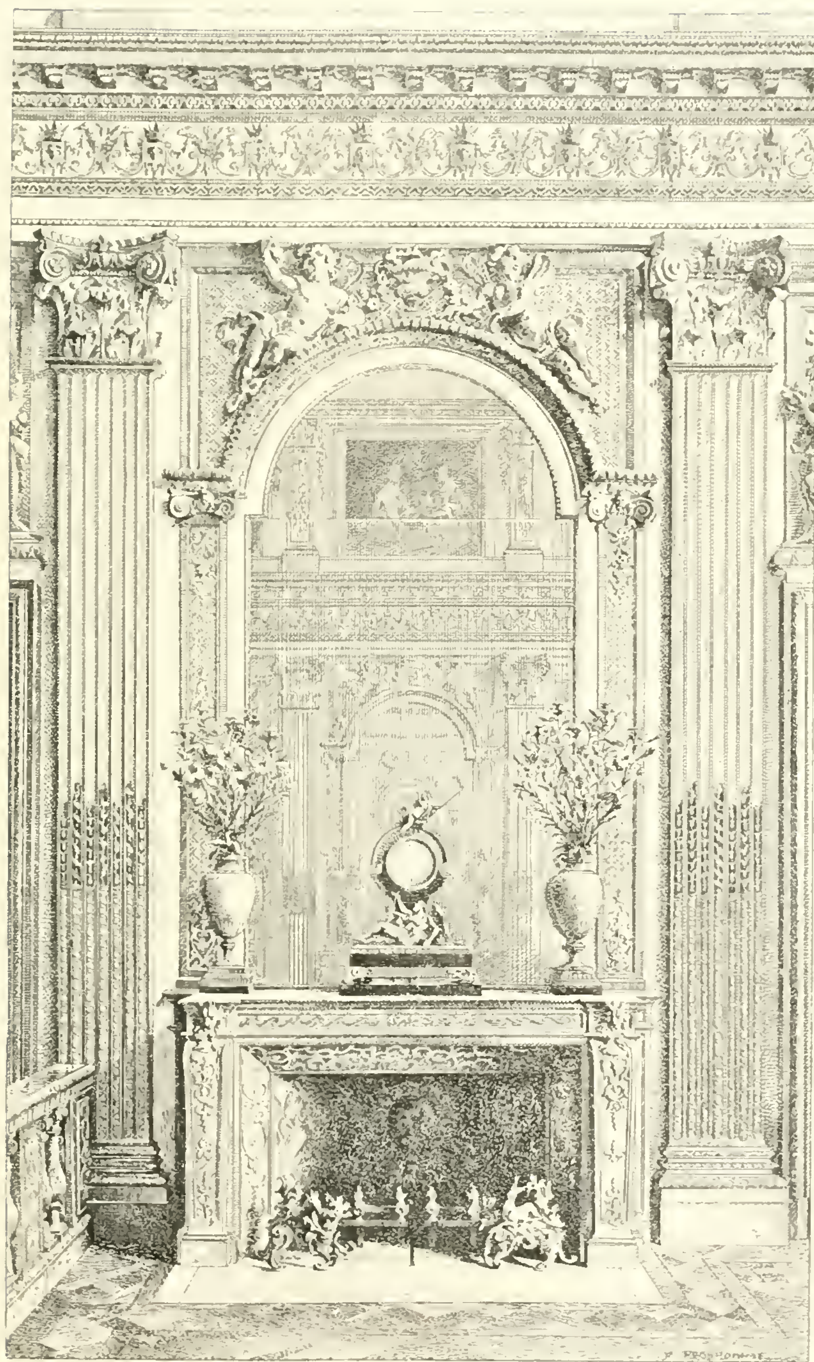
[2] *Description sommaire*, p. 60. Si l'édition est de 1703, le privilège est de 1697.

[3] En 1682, Caffieri a reçu 642 livres en payement « d'un balustre en bois pour les appartemens ». S'agit-il alors de la chambre à coucher changée de place en 1701 ? Le balustre n'aurait-il été que déplacé. Ce qui le ferait croire, c'est qu'on ne trouve point de nouvelle commande.

c'est le fond de la pièce, où l'on a bouché les ouvertures sur la Galerie, qui a reçu une décoration vraiment nouvelle. Laissons la parole à Félibien : « Une grande arcade surbaissée sert du côté de l'occident, vis-à-vis des fenêtres, à augmenter la profondeur de cette chambre pour y placer plus commodément le lit du Roi. Deux figures de femmes assises sur l'archivolte de l'arcade tiennent des trompettes en leur main pour représenter des Renommées. Tout le dedans du cintre de la même arcade est rempli d'un compartiment doré de cadres et de roses qui forment, sur un fond blanc, une espèce de mosaïque. C'est là que l'on a représenté, dans l'étendue du même cintre, par des sculptures toutes dorées, la France assise sur un amas d'armes, sous un riche pavillon. » Toute cette sculpture de stuc doré est celle qu'ont faite en commun Nicolas Coustou et Lespingola, et les très hauts reliefs du centre, notamment la belle figure de la France qui semble veiller sur le lit du Roi, sont du seul Coustou.

La Martinière donne les indications essentielles sur l'architecture originale de la chambre, dont le plafond s'élève dans l'attique : « Elle est décorée, dit-il, de pilastres d'ordre corinthien, dans trois des faces couronnées d'une architrave, d'une frise et d'une corniche, avec des modillons qui règnent à la hauteur du bas des croisées de l'attique jusqu'aux angles de la face du fond... L'attique qui règne au-dessus de la corniche... [est décoré] de pilastres sur ceux de dessous... et couronné d'une seconde corniche sous le plafond d'en haut... » Tous les emblèmes de l'ornementation rappellent ceux du Roi-Soleil. Les motifs de la frise sont des soleils surmontés de couronnes à cinq pointes aiguës et des têtes d'aigle avec la foudre. La tête rayonnante du soleil occupe le milieu de l'ébrasement des trois fenêtres. Les L enlacés des volets sont surmontés de la couronne royale.

Le chambranle des quatre portes vraies ou feintes soutient de petits encadrements ovales, de chaque côté desquels est assise une belle figure drapée, en très haut relief, soutenant une guirlande. La cheminée, d'un beau marbre serancolin et ornée de bronzes dorés, est depuis 1701 au mur du cabinet du Conseil. La glace, qui a son pendant en face, est entre deux pilastres à consoles; sur le cintre doré, surmonté d'un vase à parfums d'où sort de la fumée, sont assis les petits génies ailés, en haut relief, représentant des zéphyres. Le balustre de bois doré, à deux ouvertures, en face des ruelles du lit, complète la partie fixe de la décoration.

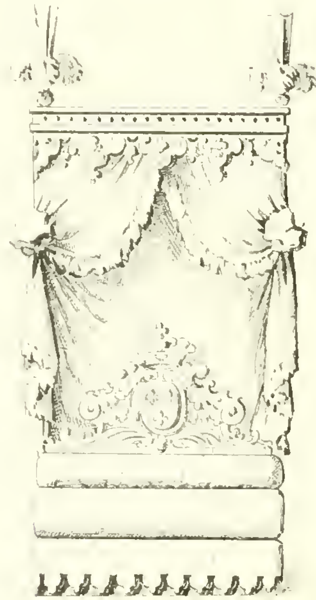


Glace et cheminée de la chambre de Louis XIV

Tout cet ensemble est resté en place, entièrement intact, sauf, comme on le verra, la cheminée. Les ouvrages d'art qu'il rappelle le plus sont ceux des appartements du Grand Trianon. L'excellence et la variété de la sculpture, la précision des moindres ornements, qui sauve le caractère un peu froid des grandes lignes, font de cette pièce un des plus intéressants modèles à étudier à Versailles, à présent surtout qu'on en connaît la date véritable et qu'on peut enfin s'expliquer la différence qui en sépare le style de celui de l'Œil-de-Bœuf.

Pierre de NOLHAC.

(La fin prochainement.)





LE PORTAIL SAINTE-ANNE

A

NOTRE-DAME DE PARIS

La façade de Notre-Dame de Paris est percée de trois magnifiques portails, que tout le monde connaît, mais qu'à vrai dire personne, chez nous, n'a encore étudiés. Le portail de droite, qui fait l'objet de cet article, s'appelle, comme on sait, le portail Sainte-Anne, bien qu'il soit presque en entier consacré à la Vierge. Il suffit d'un coup d'œil pour se convaincre qu'il est beaucoup plus ancien que les deux autres. Les statues qui le décorent, à l'exception de quelques-unes, portent la marque de l'art archaïque du xɪɪᵉ siècle. Les archéologues sont unanimes sur ce point. Ils sont presque tous disposés à admettre, sur la foi de Viollet-le-Duc, que le portail Sainte-Anne est la porte même de l'ancienne cathédrale romane de Paris, et qu'il remonte aux premières années du xɪɪᵉ siècle. Les artistes gothiques du xɪɪɪᵉ auraient, par respect pour de saintes images, encastré dans la nouvelle façade l'œuvre de leurs prédécesseurs. Aucun de nos archéologues d'ailleurs, et pas même Viollet-le-Duc, n'a songé à étudier avec quelque attention les bas-reliefs et les statues,

auxquels on assigne une origine si ancienne. Le premier, un étranger, un Allemand, M. Vöge, dans un livre consacré presque tout entier au vieux portail de Chartres, a jeté, en passant, sur le portail de Notre-Dame de Paris un regard pénétrant [1]. Il a borné son examen à quelques figures, mais il a merveilleusement bien vu ce qu'il a prétendu voir. Sur un point, il est arrivé à la certitude. Peut-être toutefois reste-t-il encore quelque chose à dire après lui.

M. Vöge a abordé ces recherches avec le tour d'esprit d'un philologue. La méthode que ses compatriotes appliquent à l'étude des textes antiques, il l'a appliquée à celle des œuvres d'art. Il a analysé le portail de Chartres comme tel érudit décompose les éléments d'un chant d'Homère : il y a reconnu quatre mains différentes, quatre artistes de valeur inégale, et il a réussi à nous faire partager sa conviction. Il lui a suffi d'observer et de comparer. Mais il observe comme les Allemands savent faire, avec une application qui nous fait d'abord sourire, et que nous sommes enfin obligés d'admirer. Pour ces Hégéliens, il n'y a pas de détail insignifiant. Tout a un sens. A leurs yeux, il n'est rien dans la nature ou dans l'art qui ne manifeste l'esprit. Ils touchent donc à toute chose d'une main pieuse, et sont toujours prêts à s'étonner. Ils semblent tenir délicatement entre deux doigts quelque merveilleux papillon. M. Vöge en étudiant nos statues a remarqué la moindre boucle de cheveux, le moindre pli des tuniques. Heureux scrupules. Il a réussi à prouver qu'il y a eu en France, dès le XIIe siècle, plusieurs maîtres d'une personnalité très forte, dont les œuvres peuvent se reconnaître entre cent autres. Ils ne se ressemblent point entre eux. Ils paraissent uniquement occupés à retrouver les lois de leur art, à lutter contre une dure matière qu'ils voudraient assouplir, et pourtant ils savent déjà faire éclater la diversité de leurs génies. Ainsi, dans cet art du XIIe siècle, où l'on ne voyait qu'uniformité, M. Vöge a reconnu la variété, la vie. N'est-ce rien que d'avoir retrouvé des personnes, presque des âmes diverses, et d'avoir fait remonter quelques grandes figures jusqu'aux limites de l'ombre? Sans doute, nous ne connaîtrons jamais les noms de ces vieux maîtres, mais dès maintenant nous commençons à savoir discerner leurs œuvres.

[1] Dr Wilhelm Vöge. *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*. Strasbourg, 1894.

I

La partie principale du portail Sainte-Anne, celle qui d'abord attire les regards, est un tympan orné d'une image de la Vierge. La mère de Dieu, majestueusement assise sous un dais d'architecture, tient l'enfant sur ses genoux; debout à ses côtés deux anges l'encensent; à sa gauche un roi et à sa droite un évêque déroulent une banderolle, pendant qu'un clerc écrit sur un registre. Le portail vieux de Chartres, au tympan de la porte de droite, nous offre, avec moins de personnages, une scène analogue. La Vierge, assise entre deux anges qui l'encensent, présente l'enfant à la vénération des fidèles.



Vieillard de l'Apocalypse au portail de Notre-Dame de Chartres.

Si l'on compare attentivement ces deux œuvres, on reconnaît qu'elles sont de la même main. La Vierge de Paris et la Vierge de Chartres sont assises exactement de face, avec la même gravité. L'enfant repose sur leurs genoux comme sur un trône. Elles le soutiennent toutes les deux de la main droite, et cette main, à Paris comme à Chartres, est ornée d'une bague au doigt du milieu[1]. Elles sont vêtues d'une étoffe, qu'on sent fine comme de la soie, et qui fait en tombant sur les pieds des faisceaux de plis, dont l'agencement est absolument identique. Le même voile couvre les cheveux et descend symétriquement le long des joues.

Mais il y a de plus curieuses ressemblances. M. Vöge a établi que l'auteur de ces deux Vierges, qu'il appelle « le maître aux deux Madones », avait également sculpté de sa main les charmantes figurines qui ornent les archivoltes des trois portails de la facade de Chartres. Or, une de ces statuettes,

[1] La main gauche tenait un sceptre; à Chartres, cette main est brisée; à Paris, le sceptre a été restauré.

qui représente un des vieillards de l'Apocalypse, offre les plus singulières analogies de détail avec la *Vierge et l'Enfant* de la porte Sainte-Anne. La couronne du vieillard est une couronne d'or, où sont sertis des cabochons ovales ou carrés, séparés par des pierres plus petites : telle est exactement la couronne que porte la Vierge de Notre-Dame de Paris. Le vieillard de Chartres est peigné avec une recherche curieuse : quatre petites touffes de cheveux nettement séparées retombent sur son front. L'enfant Jésus de Paris a sur le front les mêmes petits tire-bouchons symétriques. Le vieillard a ramené à sa droite, sur son trône, un pan de son manteau, pour l'empêcher de traîner jusqu'à terre : la Vierge de la porte Sainte-Anne en a fait autant. Ajoutons que les physionomies ont des traits communs : le nez accusé, le globe des yeux un peu saillant, le coin de l'œil légèrement relevé vers les tempes.

Toutes ces preuves sont si fortes qu'il ne me paraît pas possible de douter que le maître de Chartres n'ait été appelé à Paris pour sculpter le tympan de la porte Sainte-Anne.

II

Mais une difficulté surgit. Les portails occidentaux de Chartres ont été sculptés, suivant toutes les vraisemblances, aux environs de 1145[1]. D'autre part, suivant une opinion fort accréditée, le portail Sainte-Anne, fragment détaché d'une église romane, remonterait aux premières années du XIIe siècle. Par conséquent la Vierge de Paris serait antérieure de près d'un demi-siècle à la Vierge de Chartres dont nous prétendons qu'elle dérive. Si cette façon de voir, qui est celle de Quicherat et de Viollet-le-Duc, était acceptée, les deux Madones, malgré d'étonnantes ressemblances, ne pourraient être attribuées au même artiste.

Mais quelles preuves avance-t-on pour démontrer que le tympan de la porte Sainte-Anne est si ancien ? M. Mortet, dans l'intéressante étude qu'il a consacrée à Notre-Dame de Paris[2], en donne deux. Suivant lui, l'antique cathédrale de Paris aurait été rebâtie au commencement du XIIe siècle, et c'est alors

[1] Voir la discussion des textes du *Cartulaire* dans Voge (chap. VII). Voir aussi Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, t. I.

[2] V. Mortet, *Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris*, 1888.

qu'aurait été sculpté le portail que nous voyons aujourd'hui. Une charte de 1110 qualifie, en effet, d'église neuve (*ecclesia nova*) l'église de Notre-Dame. Une autre charte de 1123 nous apprend que le roi de France donna, pour la toiture de l'église, une somme considérable.

Ces deux documents ne nous paraissent pas avoir la valeur qu'on leur attribue. S'il est question d'une église neuve en 1110, cela ne prouve pas que la cathédrale vienne d'être rebâtie. L'abbé Lebeuf, qui connaissait ce texte, remarque fort judicieusement que Notre-Dame est appelée l'église neuve pour qu'on ne puisse pas la confondre avec l'église voisine et beaucoup plus antique de Saint-Étienne, que la charte appelle *ecclesia vetus*. En 1110 Notre-Dame n'était une église récente que par rapport à la vieille église Saint-Étienne. Quant à l'autre document, il est encore moins probant. La somme que donne le roi de France n'est pas destinée à l'achèvement d'une église neuve, à laquelle il ne manquerait que la toiture : c'est une rente, qui doit permettre d'entretenir cette toiture à perpétuité (*in perpetuum cooperari possit*).

Il n'est donc nullement prouvé, à notre avis, que l'église Notre-Dame ait été rebâtie au commencement du XIIe siècle. L'hypothèse d'une reconstruction écartée, il n'y a plus aucune raison d'admettre que le tympan de la porte Sainte-Anne ait jamais décoré la cathédrale romane de Paris. Il est tout à fait arbitraire de le faire remonter jusqu'au commencement du XIIe siècle.

III

D'autre part, il est évident que ce tympan est très antérieur aux bas-reliefs du XIIIe siècle, qui ornent les deux autres portails de la façade de Notre-Dame. Comment expliquer cette énigme?

La cathédrale de Paris, telle que nous la voyons aujourd'hui, a été, on le sait, commencée par Maurice de Sully, qui monta sur le siège épiscopal en 1160. Il semble qu'il ait entrepris cette grande œuvre dès les premières années de son épiscopat. Une tradition, qu'on ne rencontre, il est vrai, pour la première fois qu'au XIVe siècle, veut que le pape Alexandre III, alors à Paris, ait posé la première pierre de la nouvelle église en 1163. La date est très vraisemblable, car en 1177, au témoignage d'un abbé du Mont Saint-

Michel, le chœur était à peu près terminé. Notre-Dame de Paris fut donc, comme Saint-Denis, commencée par le chevet. La construction de la nef se poursuivit avec régularité : néanmoins, à la mort de Maurice de Sully, en 1196, elle n'était pas encore achevée. Les deux dernières travées (celles qui précèdent immédiatement les tours) portent la marque de l'art du XIIIe siècle : les colonnes n'y sont plus isolées, mais cantonnées de quatre colonnes plus petites.



PREMIER LINTEAU DU PORTAIL SAINTE-ANNE (XIIe SIÈCLE).

Les portails ne purent donc être commencés qu'un peu après 1200. Un acte de 1208 parle déjà des portes de l'église. Ainsi Maurice de Sully n'eut pas la joie de voir la merveilleuse façade que nous admirons. Mais croit-on qu'il n'y ait pas souvent songé ? Pense-t-on qu'il n'en ait pas demandé le dessin à l'architecte dans le temps même où il jetait les fondements du chœur ? Allons plus loin. Croit-on qu'il n'ait pas donné l'ordre d'y travailler dès 1163 ? Suger à Saint-Denis fit commencer en même temps le chœur et la façade. Nous sommes persuadés que Maurice de Sully invita les sculpteurs à se mettre à l'œuvre sur-le-champ et que les bas-reliefs du portail Sainte-Anne furent exécutés à partir de 1163.

Une curieuse découverte faite par Viollet-le-Duc, mais dont il ne sentit pas toute la portée, donne à cette hypothèse la force d'une certitude. Au cours des travaux de restauration qu'il avait entrepris à Notre-Dame de Paris, il retrouva dans le sous-sol, enfoui à une certaine profondeur, un grand bas-relief du XIIe siècle. C'était un *Christ en majesté*, entouré des quatre animaux évangéliques, qui avait été destiné à décorer le tympan d'un portail. Viollet-le-Duc remarqua que le bas-relief semblait tout frais, et ne portait aucune des marques que le temps et les intempéries y impriment. Il en conclut que l'œuvre n'avait jamais été mise en place, et qu'elle avait été rejetée aussitôt qu'achevée. « Elle fut remplacée, dit-il, par le sujet actuel (le *Jugement dernier*) dû à des artistes de la nouvelle école. »

Une pareille découverte nous semble avoir un très vif intérêt. Elle prouve que la façade de Notre-Dame de Paris, telle que l'avait conçue l'architecte qui dirigea les travaux à partir de 1163, était une imitation de celle de Chartres. A Chartres, en effet, la *Vierge et l'Enfant* décorent le portail de droite, et le *Christ en majesté* le portail du milieu. Le portail de gauche eût été sans doute, à Paris comme à Chartres, rempli par l'*Ascension du Christ*.

On saisit ici un rapport de filiation entre Paris et Chartres. C'est devant le portail de Chartres, récemment terminé, que le maître parisien alla chercher l'inspiration. Rien d'étonnant, par conséquent, s'il a ramené de Chartres un sculpteur éminent, qui venait de faire ses preuves.

Dès 1163, sans doute, l'atelier de sculpture de Paris, dirigé par l'artiste chartrain, se mit à l'œuvre. C'est alors que le maître de Chartres sculpta pour la seconde fois sa Madone : mais, plus sûr de son talent, il osa créer une composition plus vaste. Il introduisit aux côtés de la Vierge un évêque et un roi. Quels sont ces deux personnages? Plusieurs noms ont été proposés; mais, faute d'une chronologie certaine, on se perdait dans les conjectures. Si l'on admet la date que nous assignons, à la suite de M. Vöge, à ce bas-relief, toute difficulté cesse aussitôt. L'évêque est Maurice de Sully, l'illustre fondateur de la cathédrale, qui voulut être éternellement présent au portail de l'église, à laquelle il avait consacré sa vie; le roi est Louis VII, qui figure sur l'obituaire au nombre des bienfaiteurs de Notre-Dame.

Pendant que le maître de Chartres sculptait le tympan du portail Sainte-Anne, et peut-être le *Christ en majesté* [1], retrouvé par Viollet-le-Duc, son atelier préparait des linteaux, des trumeaux, de grandes figures qui, comme à Chartres, devaient être rangées des deux côtés du portail; enfin de petites statuettes destinées aux voussures.

IV

Près de quarante ans se passèrent, avant que l'on commençât à édifier les portails, dont la décoration avait été préparée si longtemps à l'avance. Maurice de Sully était mort, et avec lui avait disparu la première génération

[1] Cette œuvre intéressante n'a pas été conservée, que nous sachions; l'étude en eût été pourtant bien instructive.

d'artistes qui travailla à Notre-Dame. Le nouveau maître de l'œuvre était un homme d'un génie audacieux. La façade, élaborée quarante ans auparavant sur le parchemin par son prédécesseur, lui sembla timide. Les trois portails, dont les dimensions n'auraient guère dépassé celles des portails de Chartres (si nous en jugeons par le tympan du portail Sainte-Anne), l'archaïsme des statues préparées, le choix même des sujets ne le satisfirent pas.

D'un jet il créa la nouvelle façade de Notre-Dame, avec sa rose immense, ses arcades aériennes, ses tours colossales. Cette œuvre admirable a tous les caractères de l'unité : elle est sortie, telle que nous la voyons, de l'âme d'un des plus puissants créateurs qui furent jamais.

Trois larges portails, séparés par de robustes contreforts, s'ouvrirent dans la façade. Les scènes pleines de vie, de mouvement et de terreur du *Jugement dernier* remplacèrent le Christ immobile au milieu des quatre animaux. Au portail de gauche, la *Résurrection* et le *Couronnement de la Vierge*, morceaux d'une incomparable beauté, prirent la place qu'eût occupée sans doute l'*Ascension*.

On n'avait encore rien vu de pareil. L'architecte fut secondé, il est vrai, par d'admirables sculpteurs. Le maître qui sculpta le *Couronnement de la Vierge* ne craint aucune comparaison. Quarante ans à peine séparent ces jeunes œuvres de celles que créaient le maître de Chartres et ses élèves. La nouvelle école a conservé la gravité, la sérénité divine du vieux maître, mais elle a enfin touché la vie. Elle l'exprime par ce qu'elle a d'universel : regards, où se reflète l'âme même de Jésus-Christ; physionomies qui semblent avoir été dépouillées par une autre vie de tout ce qu'elles conservaient d'accidentel, gestes, draperies éternelles.

Les artistes capables de faire de pareils chefs-d'œuvre ne crurent pourtant pas avoir le droit de mettre de côté le bas-relief de la *Vierge* préparé par le maître de Chartres. Le conservèrent-ils par admiration pour une belle œuvre, par respect pour un maître, dont le nom devait être resté fameux dans le chantier de Notre-Dame ? Rien n'est moins prouvé. Des artistes qui portaient en eux tant d'énergies créatrices ne pouvaient être respectueux. Ils étaient trop avides de produire, d'exercer leurs jeunes forces. S'ils encastrèrent le vieux tympan dans la nouvelle façade, c'est que Maurice de Sully y était représenté, et qu'ils ne voulurent pas priver le fondateur de la gloire qui lui revenait. Le tympan de la porte Sainte-Anne, dont l'ordonnance fut

sans doute arrêtée par l'évêque lui-même, était comme sa signature. Le supprimer, c'eût été falsifier son œuvre. Ils conservèrent non seulement le tympan; mais, guidés par un sentiment artistique très juste, le linteau, le trumeau, les statues préparées pour les ébrasements et les voussures.

L'ensemble gardait de la sorte son unité. Malheureusement le nouveau portail se trouvait être beaucoup plus grand que celui qui avait été projeté au temps de Maurice de Sully. Le tympan était trop petit; les statuettes des voussures, qui devaient garnir des archivoltes d'une moindre ouverture, étaient trop peu nombreuses. Seul, le linteau, par une singularité qui d'ailleurs s'explique, avait à peu près les dimensions voulues[1]. Il fallait cependant tirer parti de ce qu'on avait sous la main. On décida d'abord de donner au portail des dimensions un peu moindres que celles des deux autres. On sait que toute la partie droite de Notre-Dame de Paris, du portail au sommet de la tour, est légèrement plus étroite que la partie gauche. On en a cherché diverses raisons : celle que nous venons de donner nous paraît être la véritable.

On agrandit un peu le tympan en l'entourant d'un beau rinceau de feuillage, et en le surmontant de deux anges qui semblent sortir des nuages. Dans les voussures, il y avait beaucoup de vides à combler. On fit donc pour les parties hautes une dizaine de petites figures d'anges ou de prophètes, d'un style fort différent, mais qui, d'en bas, ne se distinguent pas des autres. A la rencontre des voussures, on plaça trois figures de face : un ange, un agneau, Dieu le Père. Le plan primitif ne comportait qu'un seul linteau : il en fallut faire un second, qui a tous les caractères de l'art du XIIIe siècle, et qui fait avec le premier un frappant contraste. Les archivoltes se trouvèrent allongées d'autant par le bas. L'artiste, qui avait sculpté le second linteau, les remplit d'intéressantes figures (quatre à droite, quatre à gauche), mais qui jurent un peu par leurs dimensions avec celles des autres voussures. Enfin, le trumeau consacré à saint Marcel fut dressé, et des deux côtés du portail

[1] L'artiste avait à sa disposition un bloc de pierre plus grand qu'il n'était nécessaire. Il ne voulut pas le couper, mais il ne le sculpta point dans toute sa longueur. Il laissa à la gauche du linteau une partie brute, qui ne fut sculptée que beaucoup plus tard. En effet, la petite Vierge qui monte les escaliers du temple est du XIIIe siècle, comme le prouve la facture. Il suffit de la comparer à la jeune Vierge du linteau inférieur qui est du XIIIe siècle (scène du mariage) : même robe, même petite couronne sur la tête. L'introduction d'une légende apocryphe (la Vierge enfant gravissant les marches du Temple) dans une série empruntée tout entière à l'Évangile est également significative.

s'adossèrent les statues archaïques des ancêtres de la Vierge, accompagnés de saint Pierre et de saint Paul.

Telle est, suivant toutes les vraisemblances, l'histoire du portail Sainte-Anne.

V

Étudions maintenant le détail de cette vaste composition, et essayons de démontrer que quatre artistes au moins y ont collaboré. La main du « maître aux deux Madones », cette main si sûre, qui a sculpté le tympan, se retrouve-t-elle dans quelque autre partie du portail ?

A première vue, on serait tenté de lui attribuer les petits anges rangés dans la première voussure[1].

Le premier ange de la voussure de gauche (en commençant par le bas) offre notamment de curieuses ressemblances avec les deux grands anges qui sont debout à droite et à gauche de la Vierge. La longue et fine tunique qui recouvre une partie de la robe de ces anges, vêtus comme de jeunes lévites, se soulève par derrière en une espèce de queue aux plis symétriques. L'agencement en est artificiel, mais ingénieux et élégant. Le petit ange de la voussure, présente, comme les deux grands anges du tympan, cette disposition si caractéristique de la tunique. Mais, en étudiant avec plus de soin la tête de cette figurine, on est obligé de reconnaître que ni l'arrangement des cheveux, ni les traits du visage ne rappellent la manière du « maître aux deux Madones ». Les cheveux sont réunis en torsade, au lieu de tomber en mèches plates, et les yeux, moins saillants, n'ont plus les coins relevés vers les tempes. La même remarque s'applique aux autres figures d'anges disposées dans les voussures. Il faut donc les attribuer à un artiste qui a reçu les enseignements du « maître aux deux Madones »; qui a consulté ses dessins, mais qui a su pourtant, dans l'étude de la physionomie, faire preuve d'originalité. Plus d'une fois il a su mettre de la bonté sur les lèvres et dans les yeux de ses anges.

C'est au même artiste qu'il faut attribuer les plus fines, les plus nerveuses d'entre les figurines de prophètes et de rois de Juda, qui s'étagent dans les

[1] A la réserve des quatre anges du haut (deux à droite et deux à gauche), qui sont du XIII[e] siècle.

trois autres voussures du portail. En les étudiant à l'aide d'une lorgnette, on notera plus d'une ressemblance entre les figures d'anges et les figures de prophètes. La disposition des cheveux notamment offre des particularités qui révèlent la même main. Que l'on compare, par exemple, le second ange de la voussure de gauche (en commençant par le bas), avec le quatrième personnage (toujours à partir du bas) de la deuxième voussure[1], et avec le second personnage de la troisième. Le roi, le prophète et l'ange ont des deux côtés du front deux éminences rondes, terminées par une espèce de petite corne naissante, qui sont tout simplement deux boucles de cheveux, traitées d'une manière conventionnelle. On reconnaît là les habitudes du même ciseau.

Que l'on compare encore le premier ange, qui est au bas de la première voussure, avec la cinquième figure de la seconde, on remarquera que l'une et l'autre tête sont couronnées de torsades de cheveux identiques.

D'ailleurs tous les rois de Juda et tous les prophètes, qui occupent les voussures du portail Sainte-Anne, ne peuvent être attribués au même artiste. Quelques figures massives, dépourvues de finesse et d'expression, comme, par exemple, la troisième de la troisième voussure, prouvent que, sous la direction du maître, de simples élèves travaillèrent à la décoration du portail. Les archivoltes du côté droit, qui restent plongées dans la pénombre aux heures les plus lumineuses de la journée, semblent avoir reçu de préférence ces statues de moindre valeur.

VI

Passons au premier des deux linteaux, à celui qui est immédiatement au-dessous du tympan et qui a été exécuté à la même époque. Nous n'y retrouverons ni la main du maître aux deux madones, ni la main qui a sculpté les anges et les prophètes des archivoltes.

L'artiste, qui a représenté sur ce linteau l'Annonciation, la Visitation, la Nativité et l'entretien du roi Hérode avec les Mages, n'avait, à aucun degré, ce sentiment de la composition qui distingue le maître aux deux madones.

[1] Nous comptons à partir de la voussure des anges, que nous appelons la première. Toutes les voussures dont il est question sont dans la partie gauche du portail.

Voyez en effet avec quelle habileté le grand artiste a rempli son tympan. Rien de mieux équilibré, ni qui satisfasse plus pleinement l'œil. La symétrie cependant n'y est pas rigoureuse. D'un côté de la Vierge il y a trois personnages, et de l'autre il y en a deux. Un des anges est de profil, et l'autre de trois quarts. A droite, le roi occupe à lui seul la partie inférieure du tympan, mais il est à genoux pour la remplir tout entière. A gauche, l'évêque est debout, mais un clerc assis comble le vide qu'il laisse. Ainsi la symétrie n'est pas hiératique et n'exclut pas le mouvement et une vie contenue. En aucun temps on ne fit mieux. S'il est vrai que la clarté et le sentiment de l'harmonie soient des qualités françaises, c'est au tympan du portail Sainte-Anne que le génie français se manifeste pour la première fois.



Vierge de Chartres.

Que l'on jette maintenant un coup d'œil sur le linteau. Nul souci de la composition, aucune recherche dramatique. Le maître aux deux madones a su animer une scène hiératique ; l'auteur du linteau, au contraire, a pétrifié les acteurs d'un drame vivant. L'ange de l'Annonciation, la Vierge, sainte Elisabeth, Hérode et ses conseillers, les Mages font face au spectateur. Raides, immobiles, échelonnés à des intervalles réguliers, ces personnages ne sont engagés dans aucune action. La Vierge et sainte Elisabeth font mine, il est vrai, de se tendre les bras, mais sans tourner la tête, et en gardant leurs distances. Chaque figure existe pour elle-même : c'est un petit monde muet, fermé, égoïste. Les personnages du tympan sont occupés d'un sentiment unique ; ceux du linteau suivent chacun leur pensée et n'ont rien à se dire.

M. Vöge, en étudiant les draperies de ces petites figures du linteau, a cru reconnaître que l'artiste qui l'avait sculpté était le même qui avait taillé les grandes statues des côtés du portail. Celles que nous y voyons aujourd'hui sont modernes, mais Montfaucon nous a conservé d'assez bons dessins des anciennes. Nous ne suivrons pas M. Vöge dans cette discussion. Fournissons-lui cependant un nouvel argument pour sa thèse. Il est clair que l'artiste qui a sculpté le linteau, si bon ouvrier qu'il fût d'ailleurs, ne savait pas composer une scène, et il est probable qu'il n'avait jamais eu l'occasion d'en composer. Il ne savait faire que les longues statues adossées au portail, qui participent de l'immobilité de l'architecture. Trop peu souple pour modifier sa manière, il a traité comme des statues monumentales les petites figures du linteau. Le prophète de l'Incarnation, l'ange, la Vierge, Élisabeth feraient, à une autre échelle, d'excellentes figures pour les ébrasements d'un portail.



Vierge du portail Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris.

Un artiste, emprisonné dans des formes aussi rigides, ne peut donc être confondu avec le maître aux deux madones. Il se distingue nettement aussi de l'artiste qui a sculpté les anges et les prophètes des voussures. Entre eux il n'y a presque rien de commun, ni le jet des draperies, ni la structure des têtes. Les larges figures d'Hérode et des Rois mages, leurs barbes arrondies en collier sont des particularités très frappantes, qui ne se retrouvent pas une seule fois dans les voussures.

VII

Le second linteau, exécuté près d'un demi-siècle après le premier, a, comme nous allons le voir, tous les caractères de la sculpture du XIIIe siècle.

La composition en est très habile. Elle est d'un temps où les artistes avaient déjà beaucoup réfléchi sur les lois de leur art. Le père et la mère de la Vierge, sainte Anne et saint Joachim sont au centre du linteau. Par la place qu'ils occupent, par leur taille même ils attirent d'abord les yeux. Ainsi les deux principaux héros des scènes qui vont suivre s'imposent d'abord à l'attention. On dirait la claire exposition d'une bonne tragédie classique.

A droite, une scène centrale encadrée entre deux autres : saint Joachim prend sa femme par la main et la conduit au temple pour y présenter les offrandes. Le grand prêtre les repousse en leur reprochant leur stérilité. C'est pourquoi saint Joachim, un paquet sur l'épaule, s'en va, accompagné d'un serviteur, cacher sa douleur au milieu des bergers. Mais un ange l'a averti de retourner auprès de sainte Anne qui l'attend depuis de longs mois. Les deux époux se rencontrent à l'entrée de Jérusalem : Joachim tombe aux pieds de sainte Anne, et un ange (dont les bras sont brisés) semble les rapprocher pour un saint baiser. C'est de ce baiser, suivant une légende, que fut conçue la Vierge.

Dans la partie gauche du linteau, l'enfant désiré est né, a grandi, et sainte Anne, accompagnée de saint Joachim, assiste à son mariage. La scène est très habilement composée : malgré le nombre des personnages, elle donne une impression d'unité. Les baguettes des prétendants ont été déposées sur l'autel, et celle de saint Joseph a miraculeusement fleuri. Le grand prêtre qui occupe, comme il convient, le centre de la composition, prend dans ses mains la main de Marie et la main de Joseph, et se prépare à les unir. Saint Joachim, détail charmant, tient l'autre main de sa chère fille, qu'il ne peut se décider à abandonner. Cette sensibilité est toute nouvelle dans l'art. Sainte Anne, plus résignée à la volonté de Dieu, regarde. Cependant les prétendants déçus se retirent. Ils en rencontrent d'autres qui, ne sachant rien encore, s'empressent, leur baguette à la main, mais on leur signifie qu'il est trop tard. Ce dernier détail, qui ne se trouve pas dans l'*Evangile apocryphe de la Nativité de la Vierge*, d'où la scène est tirée, montre jusqu'à quel point l'artiste avait

le goût du mouvement et de l'action. Il montre aussi qu'il entendait parfaitement la composition, car ces deux nouveaux venus, qui s'avancent vers la droite, introduisent de la variété dans cette longue ligne de personnages, qui sont tous (à l'exception de saint Joseph) tournés vers la gauche.

Il y a donc, dans ce bas-relief, une complexité savante, qui fut inconnue des plus grands maîtres de l'âge précédent. Le maître aux deux madones lui-même, malgré le génie harmonieux que révèlent ses œuvres, n'eût jamais songé à ordonner des scènes aussi vastes.

L'examen du détail de l'exécution nous conduit également à reconnaître dans notre linteau une œuvre du XIIIe siècle. Les robes aux plis libres, les voiles, les manteaux flottants n'ont plus aucun rapport avec les fines étoffes, d'une facture si minutieuse, qui collent au corps des statues du XIIe siècle. Le travail de la barbe et des cheveux, groupés par grandes masses et traités largement, ne ressemble pas non plus aux imbrications savantes, aux torsades ingénieuses de nos artistes archaïques. Aucun œil exercé ne s'y trompera.

Il y a même ici quelque chose de surprenant. Ce linteau fait penser à l'art du temps de saint Louis. On lui assignerait volontiers, à première vue, la date de 1250, bien plutôt que celle de 1200. Je n'y trouve, pour ma part, rien qui rappelle la magistrale simplicité des figures du portail de la Vierge. Les draperies aux plis multipliés ne présentent pas ces grandes surfaces planes et ces belles lignes calmes, qui semblent revêtir les Apôtres de sérénité. Certains mouvements cherchés et un peu prétentieux, comme le déhanchement de saint Joachim se retournant pour prendre la main de sainte Anne, font penser à l'art de la seconde partie du XIIIe siècle. Faudrait-il admettre que le portail Sainte-Anne fut achevé le dernier, et même longtemps après les autres ? Nous avouons que nous serions assez disposés à le croire.

L'artiste qui a travaillé à ce linteau est le même qui a sculpté les figures qui remplissent les parties basses des voussures. Elles se rattachent étroitement aux scènes représentées sur le linteau. A gauche, on voit un prophète tenant une banderolle, et trois juifs de la tribu de Juda, trois prétendants à la main de la Vierge, qui portent des baguettes. A droite, quatre petites scènes pittoresques complètent l'histoire de saint Joachim. Il est assis au milieu de ses troupeaux et porte en sautoir la panetière des bergers. Un ange sort des nuages et lui annonce que Dieu lui donnera un enfant. Il s'achemine, le bâton à la main, vers Jérusalem. Enfin, il rencontre sainte Anne à la porte d'Or.

Il suffit de comparer un des jeunes Juifs de la voussure avec un des prétendants du linteau pour reconnaître la même main. La forme du bonnet, celle du manteau, les plis même de la robe sont tout à fait identiques.

Des quatre artistes que nous a révélés l'étude du portail Sainte-Anne, un seul est vraiment supérieur. C'est le maître de Chartres.

Son tympan est hors de pair.

Nous sommes en présence d'une des œuvres les plus grandioses du moyen âge. Le ciel s'ouvre et la Vierge apparaît dans son éternité. Rien en elle ne nous fait souvenir qu'elle a vécu de la même vie que nous; elle a dépouillé les sentiments de la terre et ne conserve plus que la majesté d'une idée. Elle ne se penche plus sur son fils, elle ne le serre pas avec tendresse contre son cœur, comme font les charmantes vierges du XIVe siècle, qui ne sont que de jeunes mères souriantes. Elle le porte avec la gravité sacerdotale du prêtre qui tient le calice. Elle est le siège du Tout-Puissant, « le trône de Salomon », comme parlent les docteurs du moyen âge.

Elle n'est plus ni femme, ni mère, car elle est désormais au-dessus des souffrances et des joies de la vie. Elle est celle que Dieu a choisie au commencement des temps pour revêtir son Verbe de chair. Elle est la pure pensée de Dieu.

Œuvre vraiment unique. Jamais le moyen âge n'a conçu une plus haute idée de la Vierge. Elle est née, comme il convenait, au siècle de saint Bernard. L'art du XIIIe siècle, déjà épris de réalité, la fera descendre du ciel sur la terre. Il s'est trouvé que l'art du XIIe siècle, incapable de rendre la vie dans sa mobilité, était très propre à exprimer par le calme des lignes la grandeur surnaturelle.

Le maître aux deux madones est un des plus nobles sculpteurs du moyen âge. Il a donné à la conception théologique de la Vierge, qui fut celle de ces siècles, sa forme définitive. Un tel artiste méritait d'être remis en lumière.

ÉMILE MALE.





LE MAITRE AUX ARDENTS

En attendant mieux, on peut donner ce nom de guerre à l'un des miniaturistes flamands les plus résolus et les plus parfaits, à quelqu'un d'encore inconnu qui, tout aussi bien que Jean Fouquet, mériterait les honneurs de la chronique étudiée. Contemporain immédiat du grand Tourangeau, le « maître aux Ardents » peut, sans crainte, lui être comparé, tant par l'esprit de la composition, l'inimitable entente des groupements, la finesse et la justesse des tons, que par la science avisée des figures. Je n'ai su jusqu'à présent le rapprocher de personne; tout ce qu'on devine de lui, c'est qu'il vivait dans les Flandres au milieu du xve siècle, qu'il dut être à la cour de Bourgogne, et qu'il donna beaucoup de lui au splendide seigneur bibliophile d'alors, Louis de Bruges, sire de la Gruthuyse. Il y a de plus une particularité toute en faveur de son mérite: il apparaît, dans un des beaux manuscrits sortis de la librairie de Louis de Bruges, aux passages pathétiques; il fait la grande scène et abandonne à de moindres l'épisode commun. Son triomphe est dans un genre alors peu exploité par ses confrères; il cherche les oppositions de lumière, les effets de nuit, les incendies, ou les batteries à la lueur des torches. Il est, par surcroît, le naturaliste convaincu et impénitent, n'entendant que la vie vraie, guettant ses modèles dans les rues, chez eux, au milieu de leur chambre mal éclairée, ou dans le plein soleil des champs. S'il se manifeste à travers les feuillets d'un manuscrit où d'autres opèrent, il les met à néant, expose

leur pauvreté, et son art hautain et puissant nous contraint à dédaigner leurs efforts.

Des quatre manuscrits reproduisant les chroniques de Froissart, autrefois historiés pour le sire de la Gruthuyse, et depuis venus au roi Louis XII, il n'a guère travaillé que dans le dernier. Ce qu'on le charge d'illustrer ainsi touche à des anecdotes d'un siècle en arrière : il peint, aux environs de 1470, Charles VI et Isabeau de Bavière, et ceux-ci sont pour lui ce que Napoléon ou Marie-Louise étaient à Meissonier. Il ne sait d'eux que ce que lui apprennent les écritures du chroniqueur. Alors, comme il ne se pique pas de reconstitutions, s'il montre ces ancêtres, il les accommode au goût et aux modes de son temps et de son pays. Voulant indiquer une rue de Paris, le Louvre ou l'hôtel Saint-Paul, il prend dans ses alentours, à Bruges si l'on veut, les spectacles cadrant au sujet qu'il traite. Ayant à montrer je ne sais quel grand prince d'auparavant, il ne se gêne pas et lui donne les traits du Téméraire. Toutes ses reines, ses grandes dames, ses coquettes, Isabeau de Bavière surtout, rappellent de très près les belles filles en hennins pointus çà et là rencontrées chez le duc de Bourgogne.

Ainsi que les van Eyck ou Roger van der Weyden dont il procède, et qu'il touche de près, son imagination s'emprisonne dans un joli cadre de vie contemporaine. Il serait puéril de lui emprunter un document rétrospectif ; avec Memling, il camperait les onze mille vierges sur un bateau de l'Escaut, et agenouillerait Notre-Dame Marie devant un crucifix. Mais si, transportant un épisode vieux d'un siècle à son époque à lui, il s'ingénie à le chercher vraisemblable, rien ne lui échappe de ces menus faits constituant le train journalier de seigneurs ou de petites gens. Ce qu'il exprime n'est pas la vérité certes, la vérité absolue, mais combien la chose arrivée fut moins dramatique et moins artistement composée !

Je l'ai nommé « le maître aux Ardents » parce que, dans le manuscrit de Froissart auquel il collabora [1], il fut chargé par la Gruthuyse de peindre le triste bal de l'hôtel Saint-Paul. Il y avait alors bien près de quatre-vingt-dix ans de l'aventure, on en parlait cependant encore à peu près partout en Europe. Froissart, d'ailleurs, fournissait un canevas assez détaillé pour qu'il pût broder sans autre aide. C'était l'horrible histoire, rappelant une récente

[1] Ce manuscrit, passé au roi Louis XII vers 1492, est à la Bibliothèque nationale ; il porte la cote des manuscrits français 2646. La miniature qui nous occupe est au recto du folio 176.



catastrophe, où, dans une fête de mariage, six jeunes seigneurs, dont était Charles VI le roi de France, avaient été brûlés par la maladresse d'un page du duc d'Orléans. Le sujet fourni par Froissart est entier dans les quelques lignes qui suivent, on verra le parti qu'en a su tirer le miniaturiste :

« Quant la royne de France oy les horribles cris que ceulx qui ardoient faisoient, elle se doubta de son seigneur le roy qu'il ne fut attrappez, car bien sçavoit que le roy lui avoit dit qu'il seroit un des VI. Si fu durement mésaisiée et chey pasmée... tel meschief, telle douleur et telle crierie avoit en la salle que on ne sçavoit auquel entendre. La ducesse de Berri delivra le roi de ce péril car elle le bouta desoubs sa gennes et le couvri pour eschiever le feu, et lui avoit dit, car le roy vouloit partir : — Où voulez-vous aller, vous oez que vos compaignons ardent. Qui estes-vous? Il est heure que vous vous nommez. — Je suy le roy, dit-il. — Ha! Monseigneur, or tost allez vous mettre en autre habit... »

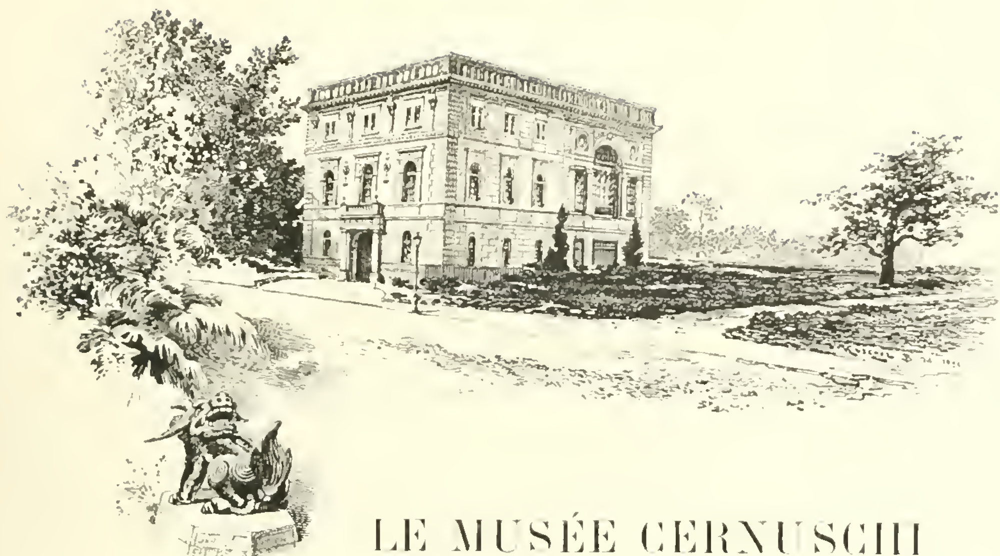
Comprenez bien que le prétendu hôtel Saint-Paul que montre l'artiste, est probablement une des salles du palais de Bourgogne. Le thème est d'exprimer à la fois l'épouvante des assistants et les lueurs que les « ardents », les hommes en feu, habillés en sauvages, projettent sur les courtines rouges de la salle, sur les ors du dais, sur les visages des dames. Sauf la naïveté des expressions, le peintre comprend à la moderne. Sa petite reine Isabeau, si jolie sous ses truffauds, les mains jointes dans une attitude éplorée; la duchesse de Berry, qui a enfin reconnu le roi son neveu, et l'enveloppe de ses jupes; les valets, porteurs de torches, grimpant sur des escabeaux pour éviter d'autres malheurs, tout, jusqu'au servant accouru avec le tonnelet plein d'eau destiné au lavage des hanaps, l'eau qui ruisselle, et ce je ne sais quoi de lugubre planant sur la composition entière, c'est, à bien prendre, tout juste ce que pourrait aujourd'hui imaginer le plus habile peintre.

Devant un pareil chef-d'œuvre, on aurait souci de présenter au moins un nom possible; on souhaiterait de proposer quelque van der Weyden à tout le moins, un célèbre, un hors de pair. Ce serait s'avancer beaucoup. La modestie de ces miniaturistes des Flandres surpasse leur génie. Ils ont été assimilés de leur temps aux chaudronniers, aux cordonniers; il ont des confréries allant de pair avec celles des tisseurs. Jamais ils n'écrivent une mention d'eux-mêmes, ils peignent en s'appliquant de leur mieux sans

espoir de grande renommée. Ils se satisfont d'abord, poursuivent leur idéal, et ils sont de cette force et de cette naïveté, trente ou quarante peut-être, qui, dans le même temps et le même lieu, parfont des chefs-d'œuvre. Le « maître aux Ardents, » anonyme ou nommé, n'en restera pas moins un des premiers de cette école de Bourgogne où cependant tant de premiers se rencontrent.

HENRI BOUCHOT

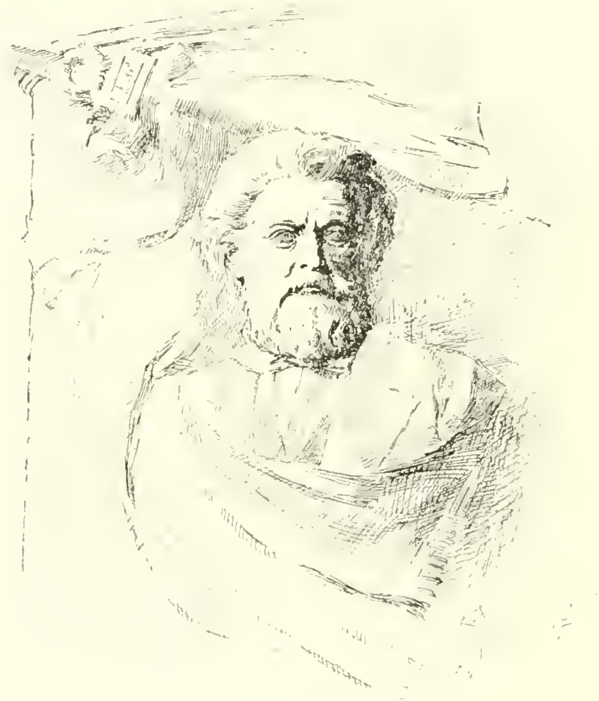




LE MUSÉE CERNUSCHI

M. Cernuschi léguait, en mourant, à la ville de Paris son magnifique hôtel de l'avenue Vélasquez, avec tous les objets d'art de la Chine et du Japon qu'il y avait rassemblés. Aux termes du testament, la Ville, si elle ne voulait point se charger de l'entretien de ce nouveau musée, était autorisée à céder les collections au Louvre et à disposer de l'hôtel suivant son bon plaisir. Le conseil municipal a décidé avec raison de conserver dans son intégrité le musée Cernuschi. C'était, à la fois, la meilleure manière de perpétuer la mémoire du généreux donateur et de présenter au public, dans des conditions favorables, toutes ces merveilles de l'art de l'Extrême-Orient. Nul cadre n'y pouvait mieux convenir que cet édifice bâti tout exprès pour elles. Lorsque, en 1874, M. Cernuschi en demanda les plans à M. Bouwens van der Boyen, il avait déjà résolu de laisser, un jour, à la Ville ou à l'État, ses collections artistiques; il voulut que l'hôtel, habitable pour lui sa vie durant, fût dès l'abord disposé en vue de sa destination future. C'est donc un musée que M. Bouwens s'est appliqué à construire ; il l'a fait avec cette simplicité, cette clarté, cette parfaite entente des nécessités pratiques qui caractérisent toutes les œuvres de l'éminent architecte du Crédit lyonnais. Il a suffi de remplacer les meubles par quelques rayonnages pour convertir en galeries supplémentaires les appartements privés, aménagés sans nulle recherche de luxe ni de confort bourgeois. Rien n'indi-

querait aujourd'hui que ce musée modèle fut jadis la demeure d'un particulier, si l'extérieur, élégant et noble en sa sobriété, ne rappelait, par les lignes de sa façade et par son toit à l'italienne, l'origine du fondateur et si deux dates, *Février* et *Septembre*, gravées sur les cartouches de la porte, n'attestaient l'immuable ténacité de ses ardentes convictions.

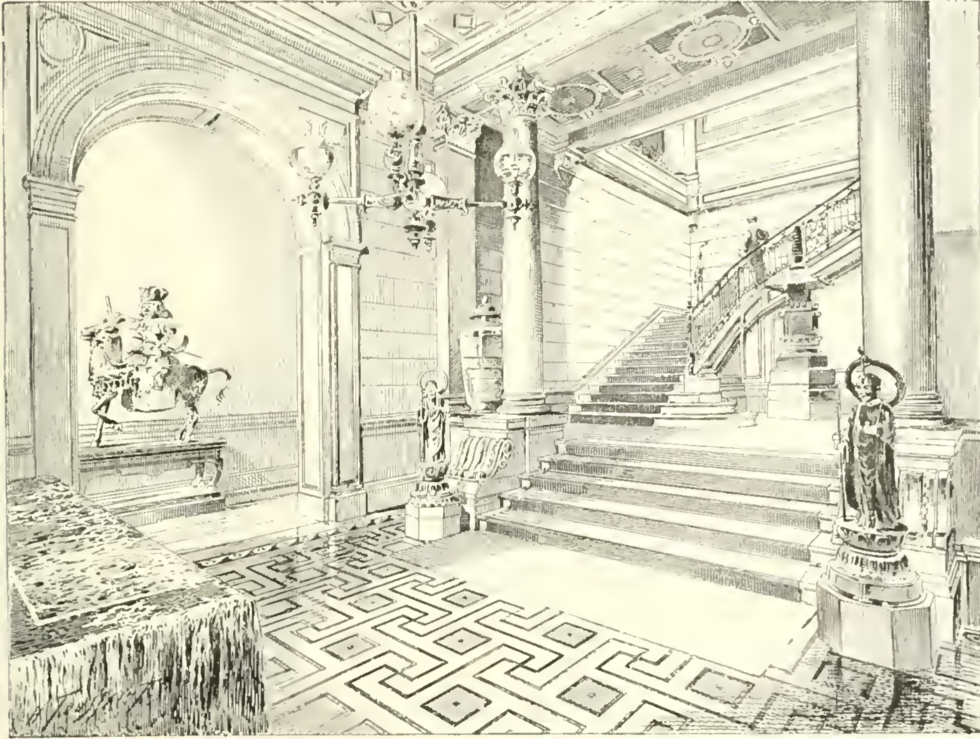


BUSTE DE CERNUSCHI

Exécuté pour son tombeau, par ANTONIN CARLÈS d'après un dessin de l'auteur

Les préoccupations artistiques ne tinrent, en effet, qu'une part de l'existence agitée de M. Cernuschi. Républicain de la veille, il consacra les années de sa jeunesse à préparer la libération de son pays natal ; plus tard, il employa sa fortune à assurer, dans sa patrie d'adoption, le triomphe de ses idées politiques. Né à Milan en 1821, il venait d'arriver à l'âge d'homme quand éclata, en Italie, le mouvement révolutionnaire de 1848. Élu membre de l'Assemblée qui proclama la république romaine, lieutenant de Garibaldi et chef des barricades, il se jeta dans la mêlée avec une fougue juvénile qui lui valut

d'être, après le retour de Pie IX, condamné à mort par un conseil de guerre. Mais la sentence fut heureusement revisée et il se réfugia en France. Cette première aventure calma pour un temps son ardeur. Il semblait même avoir abandonné toute politique militante, lorsqu'en 1870, au moment du plébiscite, il fit don de 100000 francs aux comités républicains. Expulsé par



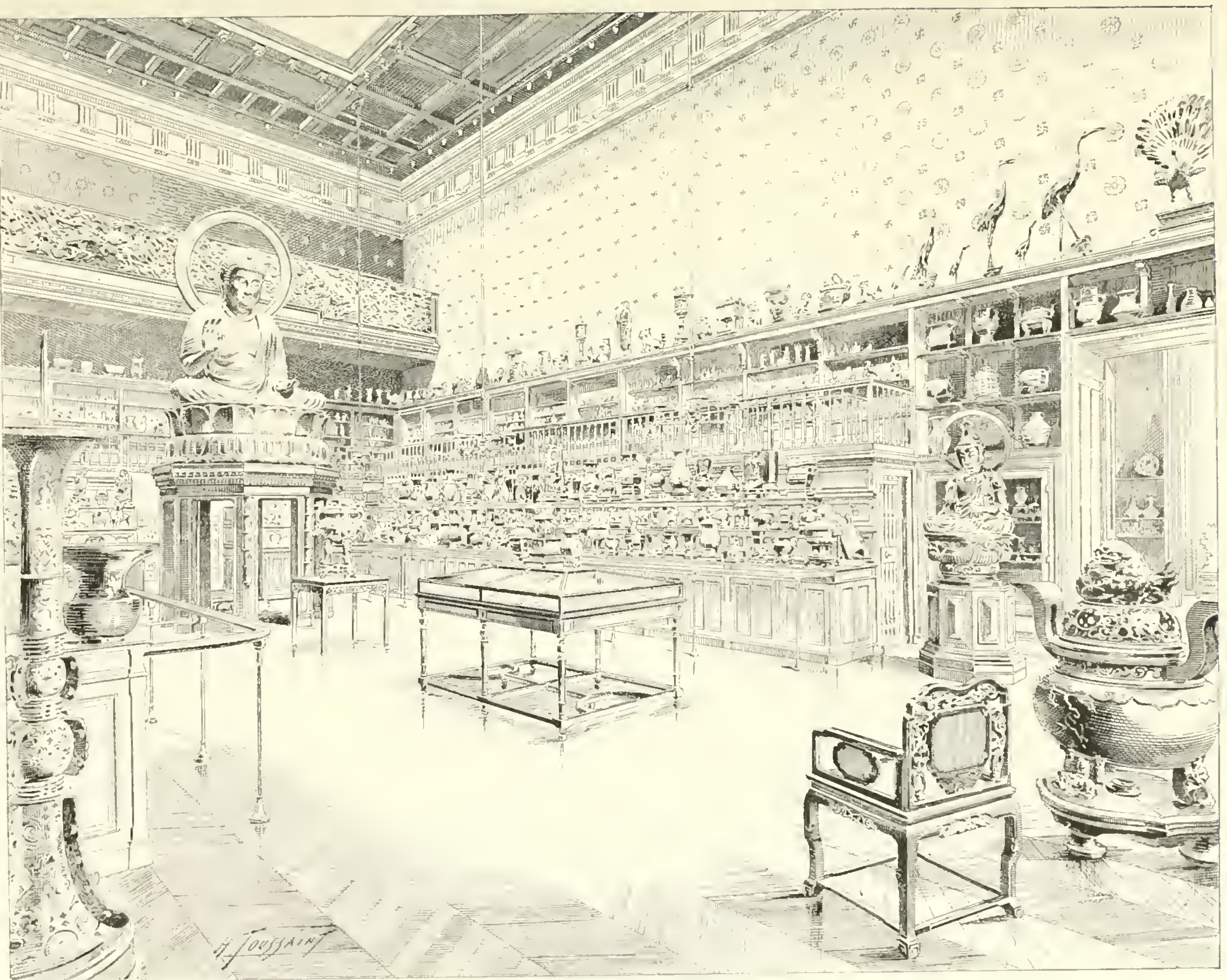
VESTIBULE DU MUSÉE

le gouvernement impérial, il avait à peine passé la frontière qu'il renvoyait à l'opposition une nouvelle somme de 100000 francs. Le 5 septembre, au lendemain de la chute de l'Empire, il rentrait en France, demandait et obtenait sa naturalisation. Quelques mois plus tard, impliqué, sans qu'on ait su comment, dans les affaires de la Commune, il trouvait, dit-on, le moyen de se faire, dans la même journée, condamner à mort par les insurgés, délivrer par les Versaillais et envoyer au mur par ses libérateurs. L'infortuné ne dut son salut qu'à la providentielle intervention de M. Hervé de Saisy. Après

cette chaude alerte, M. Cernuschi éprouva le besoin de changer un peu d'air ; c'est alors que, en compagnie de M. Théodore Duret, il entreprit son grand voyage en Chine et au Japon.

L'heure était propice pour récolter, à peu de frais, une abondante moisson. Les amateurs d'Europe ne s'intéressaient pas encore aux arts d'Extrême-Orient que nul marchand ne songeait à leur faire connaître. D'autre part, la révolution japonaise de 1868, en renversant le pouvoir militaire des *taïcouns*, principaux soutiens du bouddhisme, en détruisant la fortune des princes féodaux ou *daïmios*, avait jeté sur le marché une foule d'objets précieux enfermés jusque-là dans les collections seigneuriales et les trésors des temples. Dès leur arrivée à Yedo, les voyageurs virent de toutes parts les bronzes affluer par centaines. On les conduisit à Megouro, où une idole grandiose, dernier vestige d'un temple incendié au XVIIIe siècle, se dressait délaissée dans la banlieue de la ville, au milieu de jardins maraîchers. Ils l'acquirent aussitôt, emportèrent l'un des bras, laissant aux ouvriers du propriétaire le soin de démonter le colosse qui, entassé par morceaux sur une dizaine de charrettes, fut le jour même amené à Yedo, emballé, chargé sur un navire. Tant de hâte n'était point superflue : le lendemain, les habitants de Mégouro venaient, en suppliants, demander qu'on leur restituât la divinité tutélaire. Mais le Bouddha était parti à destination de Marseille ; son image imposante et sereine occupe aujourd'hui la place d'honneur dans le grand hall du musée Cernuschi.

Les voyageurs ne trouvèrent pas en Chine les mêmes facilités. Dans ce pays traditionnel, où toutes choses sont connues, classées, vénérées en raison de leur antiquité, amateurs et marchands ne consentaient que pour un juste prix à se dessaisir de leurs objets précieux. La collection chinoise eût donc risqué de rester incomplète si, parmi les bronzes achetés à Yedo comme japonais, les plus anciens n'eussent été pour la plupart des pièces chinoises importées, à la fin de chaque dynastie, par les émigrants nobles, recueillies ensuite par les collectionneurs japonais qui, avant de connaître l'Europe, estimaient par-dessus tout les choses venues de Chine. Grâce à cet appoint, la collection chinoise de M. Cernuschi n'est pas seulement la plus riche qui soit en Europe ; elle fournirait, au besoin, tous les éléments pour une histoire complète de l'art du bronze dans le Céleste Empire. Cette histoire, nous n'avons pas l'ambition de l'écrire ; nous nous bornerons à rap-



La grande salle de Bouddha

peler qu'elle est tout entière liée à l'histoire religieuse de la Chine. Dans ce pays, en effet, le bronze n'a eu, à aucune époque, de destination privée ni même d'emploi laïque ; le bibelot d'appartement, la statuette d'étagère, l'effigie d'empereur, de héros et de politicien y sont restés également inconnus. L'airain demeura réservé aux seuls objets sacrés, et chacun des cultes qui se sont partagé l'empire, religion d'état, bouddhisme, taoïsme, mahométisme même, a eu son art spécial, distinct de caractère, de formes, d'inspiration.

I

Toujours soucieux de reculer jusque dans la nuit des temps l'origine de leur civilisation, les Chinois affirment que, dès le XXVIIe siècle avant notre ère, ils connaissaient l'art de fondre et de ciseler l'airain. Rien ne justifie cette prétention : mais il est certain que, vers la fin de la dynastie Shaw (1783 à 1134 avant J.-C.), la forme obligatoire de tous les vases destinés au culte national était déjà fixée. Bien que fort peu d'objets de cette époque soient parvenus jusqu'à nous, nous avons cependant, sur cette première période du bronze chinois, un document précis : le grand ouvrage orné de gravures que l'empereur Ti-Song, 1200 ans après J.-C., fit composer sous ses yeux d'après les pièces du trésor impérial. Cet ouvrage, imprimé seulement en 1588 et devenu assez rare, forme 30 volumes ; il est intitulé *Hokko-Zou*, ou « dessins de nombreuses antiquités ». Il permet de constater que, dans la suite des temps, la forme des objets liturgiques s'est à peine modifiée. Soumis, comme toutes choses en Chine, à la loi rigoureuse des Rites, ceux qu'on fabrique aujourd'hui ressemblent encore, pour le galbe, le décor, les proportions et le poids, à ceux que créèrent, voici vingt-cinq siècles, les contemporains des derniers empereurs Shaw. Aussi serait-il impossible de déterminer l'âge exact des bronzes rituels, si la qualité de la fonte, la nature de l'alliage, la franchise des lignes, la netteté des inscriptions ne s'étaient peu à peu altérées à mesure que se perdait, dans le peuple, le sens des formes symboliques et de l'écriture ancienne.

Le *jou-kiao*, ou religion d'État, n'a jamais tenté ni admis la figuration des hommes ni des dieux. Les vases de sacrifice constituèrent donc, à eux seuls,

pendant de longs siècles, tout l'art des bronziers chinois. Leurs formes variaient suivant qu'ils étaient destinés à contenir l'eau, le vin, le grain bouilli, le sang. Le décor se composait le plus souvent de motifs exclusivement géométriques, festons, grecques, ou *umbos*, ou de formes naturelles transposées, soit que l'artiste exprimât en traits simplifiés la silhouette des images et des montagnes, soit au contraire qu'il convertît en monstres compliqués, dragons, licornes ou phénix, les animaux vulgaires qu'il avait sous les yeux. Nulle part, dans cet art de convention, on ne trouve trace d'observation réaliste et directe. Les vases mêmes qui, destinés à recevoir le sang, devaient présenter la forme de l'animal sacrifié, n'en offrent qu'une image grossière, de ressemblance lointaine, altérée encore par l'adjonction d'ornements étrangers. Le musée Cernuschi renferme une collection très complète de ces bronzes rituels ; le plus ancien remonte au xe siècle avant J.-C. C'est un grand vase à eau orné d'une inscription, surmonté d'un couvercle, et dont la large panse, semée d'*umbos*, est marquée en creux de deux empreintes de mains où s'appliquaient les doigts du prêtre. On y voit encore quelques taches de dorure ; mais l'usure et l'oxydation lui ont donné une patine étrange, rugueuse et barbare comme celle d'un fer rouillé. Un objet moins vénérable, mais dont le décor synthétique caractérise bien les déformations apportées par le temps aux types primitifs, est un vase à anses, de patine verte un peu lourde, orné de la figure du *Tao-Tié*, autrement dit « le glouton ». Il faut un examen attentif pour découvrir dans les singulières lignes qui le décorent la silhouette simplifiée du monstre : deux cabochons à la place des yeux, deux crocs, deux volutes en guise de mâchoires.



Vase Tsoun

c'est tout ce qui reste de la face terrifiante imaginée par les premiers artistes.

Le culte des ancêtres tient, dans la religion d'État, presque autant de place que les honneurs rendus aux dieux. A côté des vases rituels, les vases hono-



LE GRAND BASSIN DU CABINET DE TRAVAIL

rifiques perpétuaient le souvenir de personnages illustres. Le type le plus connu se compose de deux cornets cylindriques généralement réunis par une sorte de chimère aux ailes éployées : le musée Cernuschi et le Louvre en possèdent chacun un superbe exemplaire.

On peut dire que la plupart des grands vases du musée Cernuschi appartiennent à des époques relativement récentes et c'est dans sa collection de

petits modèles, enfermés dans une vitrine près de la porte de droite, que l'on trouvera peut-être les spécimens les plus anciens et, en tout cas, les patines les plus parfaites. C'est en effet la beauté de la matière, bien plus que le mérite des formes trop peu variées, qui constitue le principal attrait des vieux bronzes de la Chine; aucun peuple n'a poussé plus loin l'art d'en diversifier l'aspect. Les Chinois eux-mêmes semblent à la longue avoir perdu ce secret. A partir de la dynastie des Ming, le cuivre jaune prédomine dans l'alliage; la patine devient maigre, sèche, fragile. On ne retrouve plus ces verts gras et profonds qui faisaient la richesse des pièces primitives, ni ces rouges admirables, obtenus, disait-on, en plongeant dans le sang des victimes le métal en fusion; ou si parfois l'artiste a tenté de les reproduire, c'est à l'aide de procédés empiriques qui empâtent le modelé, alourdissent les contours; le moindre contact écaille cet épiderme artificiel. C'est du règne des Han (206 avant J.-C. à 220 après J.-C.) que datent les dernières belles pièces unissant encore à la pureté des formes l'attrait d'une merveilleuse matière. Le grand bassin qui orne l'ancien cabinet de travail de M. Cernuschi est un des plus remarquables produits de la fin de cette période primitive.



La déesse Kouan-Yin

II

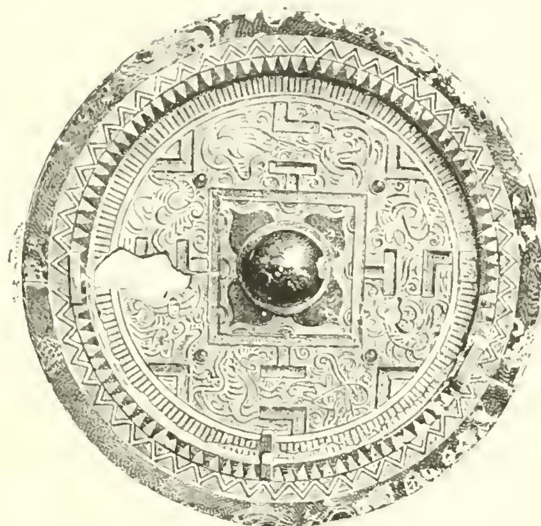
La religion bouddhique, en pénétrant en Chine, apporta avec elle tout un art nouveau. Tour à tour protégée, puis persécutée par les empereurs qui se succédèrent du IIIe au XIIIe siècle, elle atteignit, sous la dynastie mongole des Youen, à l'apogée de sa prospérité. Idéaliste et libérale autant que le culte

officiel était étroit et rigoureux, non seulement elle encourageait la représentation figurée des dieux, des héros et des sages ; mais encore, laissant à l'imagination de ses artistes pleine liberté, elle admettait, pour les objets sacrés, toutes les formes et tous les décors. On vit donc, dès la fin du XIIIe siècle, se répandre dans l'Empire, en même temps que les nobles et sereines images des fondateurs du bouddhisme, une infinité de vases, de brûle-parfums, d'objets de toute espèce dans lesquels la pureté et la souplesse des lignes, la fécondité de l'invention, la grâce du décor librement imité de la nature et de la vie, la variété de patines moins somptueuses, mais plus nuancées, contrastaient singulièrement avec la roideur monotone, hiératique et convenue des bronzes indigènes. M. Cernuschi possédait de nombreux et admirables vases bouddhiques : leur élégante simplicité les rend assez aisément reconnaissables pour qu'il soit inutile de les décrire ici.

A l'imitation des statues venues de l'Inde, les bronziers chinois s'essayèrent enfin à modeler la figure humaine. Ils ne le firent d'abord qu'avec timidité, se bornant à reproduire les seules images des saints du bouddhisme, répétant éternellement, sans modification appréciable, les types connus et consacrés. Qu'on examine seulement au musée Cernuschi les diverses effigies de Bouddha, l'*Ascète en méditation* ou la gracieuse et pudique statuette de la *Déesse Kouan-Yin*, et l'on verra, au premier coup d'œil, que rien dans les formes rondes et pleines de ces personnages, dans leurs traits réguliers, dans leur expression contemplative ou sereine, dans la simplicité de leurs attitudes reposées et nobles, ne rappelle ni le type camus et bridé de la race jaune, ni le goût de la difformité grimaçante ou fantastique qui est la caractéristique de l'art chinois. C'est pourquoi, s'il est vrai de dire que la religion nouvelle a opéré dans l'art décoratif de la Chine une véritable et complète révolution, aussi heureuse en elle-même que féconde en résultats, il convient d'ajouter que, en ce qui touche la représentation de la figure humaine, la sculpture bouddhique est restée, dans le Céleste Empire, un art de seconde main, asservi à des formules étrangères, vivant de traditions, de poncifs et de clichés importés dès le IIIe siècle par les prêtres hindous.

III

Il était réservé à une troisième religion, d'origine indigène, de donner naissance à une sculpture nouvelle et cette fois nationale. Le taoïsme, ou culte de la Raison suprême, qui n'avait guère été pendant plusieurs siècles



MIROIR TAOÏSTE

qu'une doctrine philosophique, une sorte de système du monde à l'usage seulement des savants et des penseurs, groupa soudain, dans un esprit commun de réaction, tous ceux qu'inquiétait ou que gênait le triomphe du bouddhisme. Sortant du domaine spéculatif où il s'était jusqu'alors confiné, il se transforma peu à peu en une véritable religion dont la grossière mythologie, le matérialisme sensuel, les pratiques de magie et de sorcellerie devaient exercer sur l'imagination populaire un empire autrement direct que le pur idéalisme de la secte rivale. Le taoïsme mit à profit tous les progrès que l'art bouddhique avait fait réaliser aux bronziers chinois. Les vases destinés au nouveau culte participèrent de la richesse d'invention, de la beauté de formes et de matière qu'avait inaugurées la religion venue de l'Inde, et il n'y a souvent que leur épigraphie qui, par la nature des caractères et des sym-

boles, permette d'en fixer l'attribution. Cependant parmi les rares objets spéciaux au taoïsme, il faut citer les miroirs de temples, qui, ornés d'entrelacs ou de figures et supportés par des animaux fantastiques, synthétisaient les divinités du cycle duodénaire. Le musée Cernuschi en possède plusieurs



Le philosophe Lao-Tsé

spécimens : celui que nous reproduisons est une merveille d'élégance que rehaussent encore une fonte parfaite et une patine raffinée.

Mais c'est surtout dans la statuaire qu'apparaît l'originalité de l'art taoïste. Ici, pour la première fois, les sculpteurs indigènes s'avisent de copier directement la nature et, au lieu de s'inspirer de modèles étrangers, donnent enfin à leurs dieux, à leurs pèlerins et à leurs sages, les traits, le type, le costume, les allures de leur race. Le souci de la beauté régulière, la recherche de l'expression idéale, toutes choses étrangères à l'esprit chinois et importées du dehors, ont fait place à une inspiration plus réaliste, au goût instinctif de ce peuple pour la laideur significative et pittoresque. Que le sculpteur nous transmette le portrait du philosophe Lao-Tse, le front énorme et dénudé, le

dos courbé par l'âge, chevauchant un buffle ou un cerf, ou qu'il tente de personnifier dans l'image du *Dieu Pou-Taï*, accroupi sur son outre, les épaisses joies de la sensualité, c'est toujours autour de lui qu'il cherche ses modèles : il note désormais sur le vif les attitudes, les difformités et les vices qui lui serviront à composer l'expression, outrée jusqu'à la caricature, de ses monstrueux magots.

Si ces images triviales sont fort éloignées de la gravité des figures bouddhiques, si jamais elles n'approchent comme elles de la beauté absolue, elles ont, en revanche, plus de mouvement et plus de vie ; et c'est en somme cet art vulgaire mais franchement national qui nous renseigne le mieux sur la nature et les mœurs indigènes, comme sur le tempérament et la vision des artistes chinois.



Bien que l'originalité soit, aux yeux mêmes des ignorants, la caractéristique la plus frappante des produits du Japon, on sait cependant que tout l'art de ce pays est sorti de la Chine. Grâce à une prodigieuse imagination, grâce surtout à l'exquise délicatesse d'un goût affiné jusqu'à la quintessence, les Japonais ont créé dans tous les genres des merveilles inédites et imprévues ; mais c'est à l'école de leurs voisins qu'ils ont appris toutes les industries artistiques, et, non contents de leur demander les tours de main et les secrets de métier, ils ont, dans tous les arts, commencé par imiter leur esthétique et adopter leurs formules. Cela est vrai de la peinture et de la gravure japonaises, cela est vrai pour les laques et pour la céramique ; l'art du bronze n'a pas fait exception. Il n'est venu que tard au Japon, le shintoïsme, comme la religion primitive des Chinois, interdisant la figuration des divinités. Le bouddhisme, qui avait déjà renouvelé la sculpture chinoise, introduisit à la fois dans l'archipel la plastique et l'art du bronze. Ce fut donc en copiant à leur tour les images sacrées venues de l'Inde et de la Chine que les Japonais apprirent à fondre et à ciseler l'airain. Leur statuaire bouddhique, pour cette raison, ne se distingue que par des nuances de celle des pays voisins ; comparée aux bouddhas d'origine chinoise, la gigantesque idole du musée Cernuschi montre assez bien ce que, entre les mains japonaises, cette sculpture hiératique a gagné de souplesse et d'abandon.

Le XVIIe siècle marque l'apogée de l'art du bronze au Japon ; c'est à cette époque qu'appartiennent la plupart de ces beaux vases de patine noire, aux formes larges et puissantes, rappelant parfois la noble simplicité des vases antiques, dont M. Cernuschi possédait une si riche collection ; c'est également du XVIIe siècle que datent les deux grands brûle-parfums aux armoiries des Togoukava, le Sennin monté sur un tigre, les deux philosophes Hanzan



BANKOUBOBI (LE VOYAGEUR ASSIS)

et Jittokou, enfin toute cette série d'animaux, coqs, corbeaux, chiens, poissons et canards, qui représente une forme d'art réaliste où les bronziers japonais ont été sans rivaux.

En Extrême-Orient comme en Europe, le XVIIIe siècle est une période de délicieuse décadence où, de part et d'autre, on néglige la grandeur sévère pour la grâce mignarde et l'exquise afféterie. C'est, au Japon, l'époque des bronzes menus et précieux, comme ces petits groupes de tortues modelés par Seïmin, qui sont à la fois des merveilles de sculpture spirituelle et vivante, des bibelots d'une patine et d'une matière inestimables et, au point de vue du métier, des chefs-d'œuvre de fonte à cire perdue. C'est pourtant à la fin de

cette époque charmante (1783) qu'appartient une œuvre d'un caractère bien différent, la statue grandeur nature de *Bankourobé, bienfaiteur du peuple*, dont nous donnons ci-contre la reproduction. Elle méritait doublement une mention spéciale : elle est, en effet, l'une des dernières figures modernes où l'on retrouve quelque chose de la gravité et de la noblesse du vieux bouddhisme ; et elle est, en même temps, un spécimen presque unique de la sta-



Le tigre de la collection Sarah Bernhardt

tuaire civile qui, tout à fait inconnue en Chine, n'a été, au Japon, que très rarement pratiquée.

∴

Il nous faudrait, pour compléter cet article, dire quelques mots des collections diverses que le donateur a léguées en même temps que ses bronzes à la ville de Paris. Cette étude nous entraînerait trop loin. L'intérêt que présentent ces collections est d'ailleurs secondaire. Deux sculptures seulement, l'une et l'autre du xvii[e] siècle, méritent de retenir l'attention : la magnifique galerie de bois sculpté, décorée de dragons, qui sert de balustrade à la tribune du hall et le beau *Tigre* en bois laqué d'or qui orne, au premier étage, l'un des côtés du grand escalier. Après avoir, pendant deux siècles, servi d'enseigne à un pharmacien de Sakoma, cet animal, importé par M. Bing, fut

acheté par Mme Sarah Bernhardt qui le céda, quelques années plus tard, à M. Cernuschi. C'est un des plus remarquables morceaux de sculpture en bois qui nous soient venus du Japon. Assurément, on trouverait encore, parmi les laques, les porcelaines, les grès, les gardes de sabres, plus d'une pièce estimable. Mais là n'est pas l'intérêt du nouveau musée de l'avenue Vélasquez, qui est et restera le musée du bronze d'Extrême-Orient. C'est ailleurs qu'il faut étudier les autres arts de ces pays naguère encore si méconnus : aux musées Guimet et Grandidier pour la céramique chinoise, et, pour les produits japonais, dans cette petite collection du Louvre, encore bien modeste, mais à qui l'ingénieuse activité de MM. Molinier et Migeon et la générosité des japonisants parisiens permettent de prédire un prompt et brillant développement.

Maurice DEMAISON.



LE RETOUR DE L'ÉCOLE

(TABLEAU DE LA GALERIE LACAZE, ATTRIBUÉ A CHARDIN)



E portrait de fillette dont nous donnons l'héliogravure et que le catalogue du Louvre intitule *le Retour de l'école* n'a pas encore été reproduit; M. Lacaze, son propriétaire, le regardait comme un Chardin; M. Reiset, dans son catalogue, en fait suivre la description de cette mention très sobre : « Cette figure pourrait être attribuée à Lépicié. » M. de Goncourt dans l'*Art au XVIII[e] siècle*, le range parmi les Chardin douteux : « Je n'ai, dit-il, qu'une très médiocre confiance dans la *Petite paysanne aux ciseaux* de la vente du duc de Morny et même dans le *Retour de l'école* de la galerie Lacaze. » Ch. Blanc n'en parle pas et M. Emmanuel Bocher, dans le catalogue si clair, si substantiel, on pourrait presque dire si affectueux, qu'il a publié de l'œuvre de Chardin, n'a pas cru devoir y faire figurer ce tableau.

Il est certain que dans le bonnet de la fillette, dans la manchette du bras, dans la collerette, dans le petit panier, on ne retrouve ni le calme ni la sobriété de Chardin : les plis sont maigres, les détails trop visibles, la chair n'a point cette touche grasse « beurrée » dont parle Goncourt, et les blancs n'auraient pas, comme ceux de l'*Econome* ou de *la Mère laborieuse*, fait le désespoir de Decamps.

D'ailleurs les graveurs du XVIII[e] siècle, qui se mettaient à l'œuvre devant les tableaux à peine secs de Chardin, n'auraient vraisemblablement pas laissé passer cette occasion de donner un pendant à la *Petite fille aux cerises* ou à *Jeune fille à la raquette*. Cochin, Lebas, Surugue ou Lépicié

se seraient immédiatement emparés du *Retour de l'école*, et il est assez probable que, si c'était un Chardin, il ne serait pas inédit.

En tous cas, la récente exposition de portraits de femmes et d'enfants faite au quai Malaquais a montré, par quelques spécimens charmants mais trop rares, tout l'attrait que présentent les portraits d'enfants du « Tiers » peints dans leur tenue quotidienne et non en habits d'apparat. Le fils de M. Godefroy, joaillier, appliqué à voir tourner un toton, et la petite-fille de M. Mahon, marchand, s'amusant avec sa poupée, peints par Chardin, sont-ils maintenant moins intéressants et nous renseignent-ils moins sur le XVIII[e] siècle que Charles-Philippe de France et Marie-Adelaïde-Xavière, sa sœur, peints par Drouais ?

La petite fille en robe verte de la salle Lacaze, même s'il lui manque quelques-unes des qualités de Chardin, ressemble encore de trop près à d'excellents tableaux du maître pour ne pas présenter un peu de leur intérêt, et, si le tableau est de Lépicié, comme le pense M. Reiset, on peut supposer sans témérité que celui-ci s'est souvenu d'avoir vu graver par son père la *Petite fille à la raquette*, et convenir que s'il a voulu faire, comme on dit dans le monde des ateliers, « son petit Chardin » il n'a pas encore trop mal réussi.

François COURBOIN.





Attribué a Chardin

LE RETOUR DE L'ECOLE

(Musée du Louvre)



L'EXPOSITION INTERNATIONALE

DE BRUXELLES[1]

III

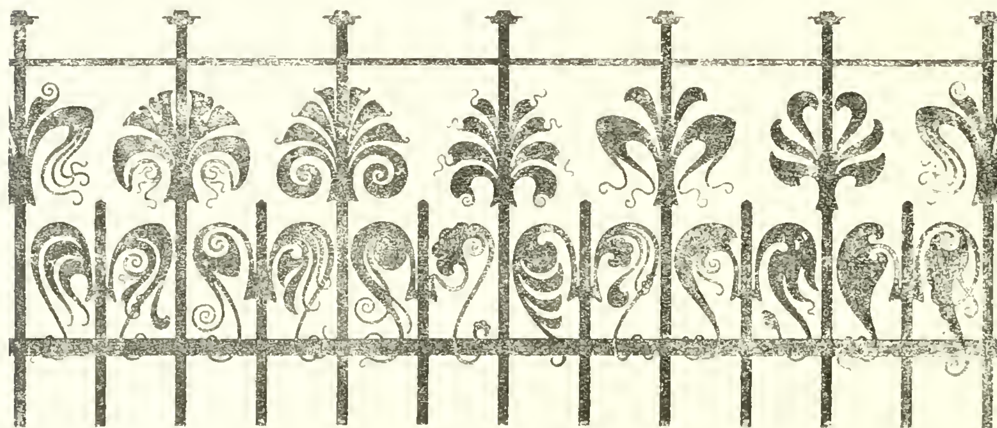
LES ARTS APPLIQUÉS

Il serait puéril de contester encore les progrès accomplis depuis une vingtaine d'années dans le domaine des *arts mineurs* et de nier l'heureux souci d'originalité que les principaux représentants des industries artistiques ont apporté dans les genres les plus différents. On commence à s'apercevoir que l'objet le plus humble peut, sans qu'il en coûte pour cela plus d'effort au fabricant et plus d'argent à l'acheteur, devenir une véritable œuvre d'art, animée par la fantaisie d'un créateur indépendant, aussi élégante et aussi pure de forme que l'ancien bibelot d'étagère. Pourquoi l'œuvre d'art est-elle forcément une curiosité, et pourquoi le moindre ustensile n'apporterait-il pas à notre esprit un élément de récréation esthétique ? On conserve dans l'immense cuisine de l'hôtel Gruuthuuse à Bruges des gaufriers et toute une garniture de crémaillère, d'un travail sculptural absolument remarquable. Ces excellents principes de jadis reviennent en honneur. L'ameublement subit en ce moment une évolution complète : menuiserie, ébénisterie, tentures, papiers peints, céramique, verrerie, ferronnerie, cuivrerie, etc., sont entrés tour à tour dans une phase de renaissance. En même temps que l'on recherchait l'utilisation de plus en plus pratique de tous les produits de l'industrie

[1] Voir la *Revue* des 10 juin et septembre, pages 227 et 161.

moderne, l'art s'introduisait dans les sphères les plus variées du travail manuel pour imposer des lignes nouvelles et logiques. Il n'est plus personne aujourd'hui qui ne partage la pensée de Ruskin : « L'artisan doit non point ambitionner de faire mécaniquement un métier d'artiste, mais bien de faire artistement son métier d'artisan. »

Pour juger de la valeur absolue de cette rénovation, nous manquons du recul nécessaire. Si l'importance des résultats acquis nous paraît absolument indiscutable, il n'en est pas moins vrai que les efforts des « ouvriers d'art »



Étude pour une jardinière
Par M. Hankar.

ont manqué jusqu'à présent de cohésion, et qu'à côté d'essais féconds nous avons assisté à des tentatives tout à fait extravagantes. Sous prétexte d'originalité, nos décorateurs et nos ornemanistes ont exhibé trop souvent des « monstres ». On a fait laid, non volontairement, mais par impuissance. Il semble bien pourtant que nous sortons de la période des tâtonnements. Nous recueillons à présent le fruit de l'enseignement établi par William Morris, *l'éducateur anticatastrophique*, poète, tapissier et peintre-décorateur, qui à la tête des préraphaélites anglais, consacra sa vie entière à la régénération de la beauté ornementale. Sociologue un peu paradoxal, Morris voyait dans cette application de plus en plus étendue de l'art le véritable moyen d'élever le niveau moral des masses. Son disciple Walter Crane croyait même à la propagation possible des idées communistes par l'allégorie plastique !

Mais le goût de la foule nécessairement s'améliorera, s'affinera, quand on aura renouvelé les types traditionnels, souvent plusieurs fois séculaires, de l'art décoratif. « L'art pour l'art » perdra son prestige, acquis dans des temps de décadence. Chaque art au début est purement décoratif. Dans l'antiquité hellénique et gréco-romaine, toute peinture, toute sculpture était conçue et réalisée en vue d'une parfaite appropriation aux nécessités architecturales. Il en fut de même au moyen âge où les fresquistes, les verriers, les *latomi* ou tailleurs d'images, les imagiers et ornemanistes de tout genre, se soumirent étroitement à la volonté directrice de l'architecte-maçon. Les artistes de la Renaissance italienne exécutèrent les premiers des tableaux isolés, des statues sans destination précise; dès ce moment, les galeries particulières, les musées et les expositions devenaient possibles. Dans la suite on ne travailla plus pour les églises, les palais, les édifices publics; on fit des tableaux pour musée ou pour salon annuel — et c'est là, il ne faut point se le dissimuler, une des causes les plus réelles de la décadence artistique.



CARTON DE VITRAIL
Par M. Lavalore.

Le salut de la peinture et de la sculpture était donc dans une application plus logique et plus naturelle des facultés imaginatives. Ce fut la gloire de Williams Morris d'avoir propagé cette idée régénératrice, non seulement par des écrits, mais par des travaux concluants. Dirigées dans cette nouvelle voie, les industries artistiques se sont développées en Belgique avec une rapidité et une sûreté tout à fait remarquables. Ce petit peuple si artiste possède en effet, à un très haut degré, le sens pratique et l'esprit d'action. On ne raisonne pas beaucoup en Belgique ; l'art se passe de théories littéraires et de commentaires métaphysiques. De plus, certains ouvriers d'art — tout en

ayant perdu le souci des formes originales — conservaient soigneusement les anciens procédés d'exécution. Les meubles et les cuivres de Malines, l'ébénisterie de Liège, les grès de Bruges, les porcelaines de Boch, les cristaux de Val Saint-Lambert, etc., se recommandaient encore par la beauté de la matière et la finesse du travail. Le jour où les artistes voulurent apporter leur collaboration aux industriels, on obtint tout de suite des résultats appréciables.



Masque : ivoire, bronze, émail.
Dessin de M. F. Khnopff, d'après son œuvre.

Mais en Belgique, comme ailleurs, cette résurrection de l'art décoratif risquait de ne pas produire tous ses effets, si les architectes, les vrais metteurs en œuvre, ne se décidaient point à diriger les efforts des ornemanistes. Heureusement plusieurs jeunes constructeurs, et l'on peut citer comme étant particulièrement doués MM. Horta et Hankar, comprirent le parti qu'ils pouvaient tirer de tous ces éléments nouveaux de la décoration ; certaines maisons édifiées récemment à Bruxelles portent, aussi bien dans les grands aspects extérieurs et intérieurs que dans les moindres détails d'ornementation et d'aménagement pratique, la marque d'une inspiration unique.

L'exposition coloniale de Tervueren, qui est, comme on le sait, une annexe de l'Exposition internationale de Bruxelles, est une véritable merveille au point de vue de l'art appliqué. L'organisateur de la section congolaise, le lieutenant Masui, connaissait heureusement les cinq ou six artistes belges dont les travaux ont complété la tâche entreprise par les Anglais. Après avoir fourni à ses collaborateurs quelques indications indispensables sur les dimensions des locaux, il leur laissa une entière liberté pour la conception et l'exécution des travaux. MM. Hankar, Hobé, Serrurier-Bovy et Henri van de Velde furent respectivement chargés de dessiner l'architecture des salles d'ethnographie, du salon des cultures, de la salle des importations et de la salle des exportations : pour décorer les différentes parties de l'exposition

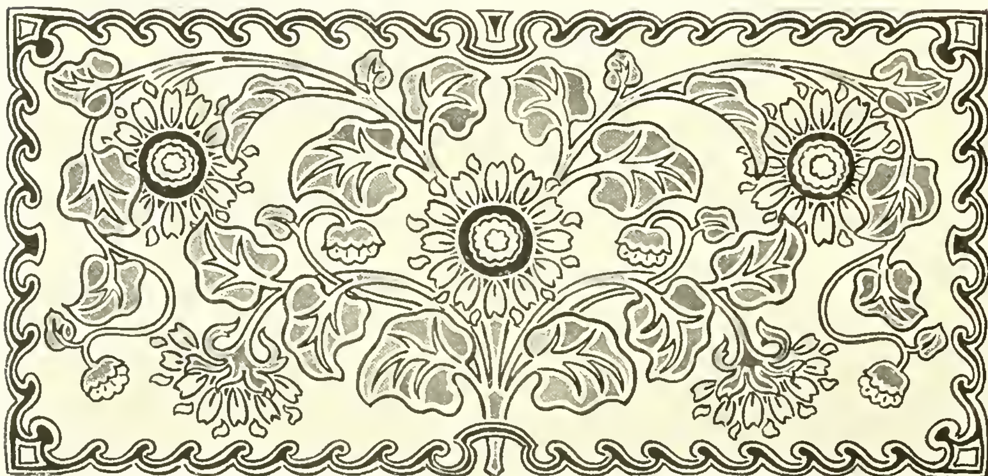
on demanda des vitraux d'art à M. Evaldre, des frises à M. A. Crespin, des broderies à Mme de Rudder, des panneaux décoratifs à MM. Wytsman et Lynen, des meubles, des boiseries, des socles, des vitrines, etc., à MM. Horta,



VEILLEUSE
Étain de M. Paul Dubois.

van de Velde, Hankar, Serrurier-Bovy, etc. On mit à la disposition des meilleurs sculpteurs du pays : MM. Dillens, de Tombay, de Vigne, de Ridder, van der Stappen, Samuel, Meunier, Khnopff, Wolfers, etc., la quantité d'ivoire qu'il leur plaisait de demander, à la condition qu'ils exécutassent pour l'exposition de Tervueren une œuvre quelconque avec l'admirable matière qu'on leur procurait. Les uns envoyèrent d'exquises statuettes, d'autres

composèrent des groupes en combinant l'ivoire avec le bronze et l'argent ; on fit des coffrets avec incrustation, des bas-reliefs, des pendules même ! M. Wolfers eut l'idée de conserver une défense pour ainsi dire telle quelle et de la faire soutenir par un cygne en bronze, ondulant et majestueux, de telle façon que l'oiseau entoure de son cou et de ses ailes la plus simple et la plus gracieuse des cornes d'abondance.



PROJET DE TAPIS

Par M. Wasdemann.

Le compartiment de l'art appliqué proprement dit est situé dans les locaux de l'Exposition à côté de la section des Beaux-Arts. Il est exclusivement consacré aux artistes belges. Nous y retrouvons l'architecte Hankar avec de grandes ferronneries décoratives — balcons, grilles, etc., — d'une ligne sobre, d'une originalité tout à fait élégante dans les courbes. La place me manquerait pour analyser les œuvres de tous les exposants. Je citerai les poteries de M. Finch, imitées des anciens grès brugeois, les plats décorés de M. Demol, les dentelles et les broderies de M. Combaz, les belles reliures de MM. van de Velde et Lemmen se recommandant avant tout par la simplicité de l'ornementation et l'intelligente relation établie entre l'aspect extérieur et le sujet du livre ; les superbes vitraux de M. Evaldre — l'un d'eux représente de larges roseaux inclinés devant un fleuve — où les motifs sont non pas peints après

coup, mais composés au moyen de verres colorés ; les gracieux étains de M. Paul Dubois — médaillons, vases, etc. ; les projets de tapis, de broderies, de frises de M. Rodolphe Wystmann, tous d'une harmonie de tons fort heureuse et d'une « mise en page » extrêmement adroite ; enfin les affiches très artis-



Aiguière en cristal et argent

Par M. Ph. Wolfers.

tiques de MM. Mellery, Meunier — un jeune lithographe de grand avenir — et A. Crespin. Ce dernier artiste, qui a bien voulu nous dessiner l'en-tête de cet article (reproduisant une frise en sgraffiti), fut le promoteur, avec l'architecte Hankar, d'un intéressant projet auquel on n'a malheureusement pas pu donner suite, mais qu'il conviendrait peut-être de reprendre ailleurs ; il s'agissait d'installer dans l'enceinte de l'exposition tout un quartier de ville moderne, construit, aménagé et décoré suivant les ressources les plus

récentes de l'art et de l'industrie. Je mentionnerai encore tout particulièrement M. Wolfers (l'auteur du *Cygne* exposé à Tervueren), qui a organisé dans les locaux de la *World's Fair* bruxelloise une élégante section de verrerie, d'argenterie, de bronzerie et de décoration chryséléphantine. M. Wolfers est avant tout un sculpteur de talent ; ses motifs d'ornementation — oiseaux, poissons, fleurs (de préférence des iris, des cyclamens, des lis du Japon) — sont modelés avec infiniment de souplesse. L'artiste simplifie ses décors dans la mesure convenable, de façon à supprimer les détails superflus, sans cependant déformer les aspects naturels par une « stylisation » arbitraire. Il ne se contente point, comme tant d'autres, d'exécuter des maquettes qui sont ensuite livrées aux mains de praticiens plus ou moins habiles ; il grave lui-même ses verres suivant les procédés de Gallé et de Daum, — l'aiguière reproduite dans cet article offre un spécimen caractéristique de la manière de M. Wolfers, — il taille lui-même les ivoires et exécute toute la ciselure de ses applications d'argent et de bronze. Et c'est précisément parce que son inspiration est soutenue constamment par l'expérience pratique que M. Wolfers réalise de véritables œuvres d'art.

Les produits de l'art décoratif français sont malheureusement confondus avec les envois des grandes maisons de commerce. Il faudrait consacrer à la section française une longue visite pour découvrir les installations offrant un réel intérêt artistique. Il convient de signaler avec les plus vifs éloges l'exposition du verrier Daum, de Nancy, dont les coupes, vases, flacons, etc., de forme très simple et très pure, évoquant des alabasters et des aryballes agrandies, obtiennent un très vif succès. M. Lalique qui fit sensation au dernier salon des Champs-Élysées — on se souvient que la *Revue* reproduisit à ce moment quelques-unes de ses œuvres — nous montre de nouveaux bijoux d'une rare distinction : le corselet de rubis et les ailes d'opale de sa libellule, les émaux translucides de sa branche de feuillage (destinée sans doute à orner une coiffure), son masque d'or formant boucle, sont l'œuvre d'un ouvrier merveilleusement habile et délicat.

L'exposition de Bruxelles prouvera donc à toutes les personnes non prévenues combien sont importants les progrès réalisés depuis quelques années dans le domaine des arts appliqués, surtout en ce qui concerne la Belgique. Je ne crois pas que les « artisans » belges soient capables, comme leurs ancêtres, de concevoir des ensembles décoratifs aussi saisissants que l'inté-

rieur de la maison Plantin, des hôtels de ville de Bruxelles et de Furnes, que la merveilleuse cheminée du Franc de Bruges, mais l'intéressante tentative du palais colonial de Tervueren leur fait le plus grand honneur et nous permet de fonder les plus belles espérances sur cette jeune école d'art industriel.

H. FIERENS-GEVAERT.



L'ART ET LA LOI

---

12. — OBJET D'ART. — *Vente.* — *Ancienneté garantie.* — *Qualité essentielle.* — *Erreur sur la substance.* — *Nullité.* — *Prescription (non).*

COMMISSIONNAIRE. — *Contrat passé en son nom personnel.* — *Responsabilité.*

M. Tavernier a acheté, au mois d'octobre 1881, au prix de 7.000 francs, une soupière d'argent qui lui a été vendue comme ancienne et livrée par MM. Debut et Coulon, joailliers. Il prétendit avoir découvert récemment que cette pièce d'orfèvrerie serait de fabrication moderne. En conséquence, il a formé contre MM. Debut et Coulon une instance en nullité de vente pour cause d'erreur sur la substance de la chose vendue, et en restitution du prix avec les intérêts du jour de la vente.

M. Coulon a opposé à cette demande deux fins de non-recevoir : la première, fondée sur ce qu'il n'aurait pas été le vendeur de l'objet d'art litigieux, mais un simple intermédiaire entre l'acheteur et le véritable vendeur ; la seconde, fondée sur la prescription de l'art. 1304 C. civ., un intervalle de plus de dix années s'étant écoulé entre la date de la vente et celle de l'action en rescision. Subsidiairement, il a mis en cause et appelé en garantie les héritiers du sieur Rouzé, qui aurait été, d'après lui, le véritable vendeur ;

Même attitude chez M. Debut.

Quant aux époux Léon, Travaux et Meulemans, héritiers du sieur Rouzé, ils se sont associés aux fins de non recevoir susénoncées à l'encontre de la demande principale, et, sur l'action en garantie, ont soutenu que leur auteur, n'ayant pas certifié l'ancienneté de la soupière d'argent, ne pouvait être considéré comme l'auteur de l'erreur prétendue sur laquelle est fondée l'action de M. Tavernier.

Décidé : — 1° Sur ce que Debut et Coulon n'auraient concouru à la vente qu'à titre de simples intermédiaires — qu'en droit, il importe peu qu'un marchand vende pour son propre compte ou soit simplement commissionnaire pour le compte d'autrui, du moment qu'il a traité en son nom avec l'acheteur ;

2° Sur le moyen tiré de la prescription — « que, si l'action rescisoire se prescrit par dix ans, aux termes de l'art. 1304 C. civ., cette prescription ne commence à courir qu'à partir du jour où le vol et l'erreur ont été découverts ; que la vente dont Tavernier demande la nullité remonte, il est vrai, à plus de dix ans, mais que le demandeur soutient n'avoir connu l'erreur signalée par lui que dans le courant de l'année 1896, lorsqu'il a voulu se défaire des objets d'art qu'il avait précédemment collectionnés ;

« Que Tavernier, étant demandeur à l'exception qu'il entend opposer au moyen tiré de la prescription, est tenu d'établir que son exception est fondée ; qu'il le reconnaît, d'ailleurs, puisqu'il articule, à l'appui de sa prétention, un fait dont il offre d'administrer la preuve, et d'où résulterait, en effet, la certitude qu'il n'a connu qu'en 1896 seulement l'erreur dont il se plaint ; que le fait articulé est pertinent et admissible, et qu'il échet, avant faire droit, d'ordonner l'enquête réclamée par le demandeur ; »

3° En ce qui concerne l'erreur sur la

substance — « qu'en matière d'objets d'art et de collections vendus comme anciens, l'ancienneté est une qualité substantielle; que l'erreur qui porte sur cette qualité de la chose vendue est donc, conformément à une jurisprudence constante, une erreur sur la substance, et donne, en conséquence, ouverture à une action en nullité dans les termes de l'art. 1110 C. civ. »

En conséquence, le tribunal, avant faire droit, commet Falkenberg, 61, rue Lafayette, seul expert, lequel « examinera la soupière d'argent » litigieuse, « en déterminera la valeur et donnera son avis sur la question de savoir si cet objet d'art est une pièce d'orfèvrerie ancienne ou si elle est de fabrication moderne » et dit que l'acheteur Tavernier fera preuve devant M. Tassart, juge, du fait par lui articulé (connaissance de l'erreur, seulement en 1896). (Tribun. civ. de la Seine, 5e ch., 5 juin 1897. Présid. M. Lallement. Min. publ. M. Lescouvé (concl. conf.). — Aff. Tavernier c. Debut et Coulon, et héritiers Rouzé. — Av. pl. MMes Desforges, Lafon, Ledebt et Normand. — Le Droit (19 août 97).

Observation. — En matière de vente d'objets d'art anciens, l'ancienneté est une qualité substantielle. Si elle fait défaut, la résiliation doit être prononcée au profit de l'acheteur, quand il la demande.

En ces temps de falsification et de « truquage » à outrance, les tribunaux veillent rigoureusement au respect de la condition essentielle d'un tel marché.

Les exemples de leur légitime sévérité sont fréquents. Il suffira d'en citer quelques-uns parmi les plus récents :

Annulation de la vente d'un objet d'art facturé « coffret Louis XIII », alors que le coffret était moderne, et qu'il résultait des circonstances que les parties avaient eu en vue un objet fabriqué sous Louis XIII, et non sous la troisième République (Paris, 3e ch., 14 déc. 82. De Vaere c. Devende. — Ann. Pataille, 1885, p. 114).

Annulation de la vente d'une paire de girandoles en argent faussement attribuées au XVIIe siècle et facturées « de l'époque de Louis XIV et dans toutes les parties originelles; œuvre remarquable de martelage à la main et de fine ciselure ». L'achat avait eu lieu le 21 novembre 1883; l'action avait été introduite seulement le 7 janvier 1887 (Paris, 6 ch., 5 mars 1890. — Bellino c. Poulet. Gaz. des trib., 5 avril 90).

Annulation de la vente faite par un amateur, M. Veil-Picard, à des marchands, MM. Franck et Boislève d'abord, puis à M. Perdreau, d'une magnifique fausse table Louis XV. Le reçu donné par l'amateur était libellé : « Paris, 14 janvier 1886. Reçu de M. Boislève la somme de 25,000 francs pour prix d'une table Louis XV (Régence) en bois sculpté et doré. » L'expertise a démontré qu'elle n'avait jamais orné les « petits appartements » du neveu de Louis XIV, mais qu'elle sortait simplement de l'atelier très moderne d'un ingénieux ébéniste du boulevard de Clichy (Paris, 1re ch., 25 juin 1891. Perdreau c. Veil-Picard. Le Droit, 3 juillet 91).

Les amateurs agiront sagement en insistant pour se faire garantir l'ancienneté des « antiquités » qu'ils achètent : ils trouveront cependant de la résistance chez les marchands, plus soucieux de tirer un bon prix de leur marchandise que d'en justifier l'origine. Ils exigeront en tout cas que la facture soit libellée avec l'indication de l'époque à laquelle est attribué l'objet acquis : « Table Louis XV ». — « Tapisserie Renaissance », — « Argenterie Louis XVI », etc.

Les tribunaux verront dans cette indication, et dans les autres circonstances de l'achat, l'intention évidente de l'amateur d'acquérir une pièce authentique. Les « truqueurs » sont d'ailleurs assurés de trouver actuellement chez les juges

des dispositions aussi mauvaises que possible à leur égard.

Les amateurs, et les marchands consciencieux, se réjouiront de cette fermeté très marquée de la jurisprudence. Elle est la sauvegarde d'un commerce, qui, autrement, ne tarderait pas à tomber dans un complet discrédit.



13. — Photographie. *Instantanés.* — *Protection légale.*

MM. Jacoulet et Chaumel ont publié, en 1895, chez Milon, imprimeur à Saumur, un ouvrage intitulé : *Traité d'Hippologie*. Dans cet ouvrage se trouvaient un certain nombre de figures démonstratives représentant des chevaux en mouvement, dans le genre de la série publiée par le Dr P. Richer dans sa remarquable étude sur la « figuration artistique de la course » (cette *Revue*, 1897, p. 215). Ces figures portaient en mention : « Phot. V. Coué. »

M. Vœlcker, photographe à Saumur, prétendant que ces figures étaient la reproduction de clichés obtenus par lui, et dont il était le seul propriétaire, a intenté une action contre M. Milon, éditeur, et Coué, photographe, tendant à la suppression, dans l'ouvrage, des figures incriminées et à des dommages-intérêts. Sur quoi, le Tribunal civil de Saumur le 11 mai 1895 :

Statuait : — Qu'il appartenait suivant le cas aux tribunaux de décider si la photographie rentrait dans la catégorie des œuvres protégées par les lois sur la propriété artistique ; qu'un instantané n'exigeait qu'une dextérité de main et ne constituait pas une création artistique ; qu'en fait il n'y avait ni faute de la part de Coué, ni préjudice au détriment de Vœlcker. Mais sur appel, la Cour d'Angers a

Décidé : — 1° Que les photographies dont la reproduction était considérée comme illégitime « étaient des instantanés et ne constituaient qu'une œuvre purement mécanique, n'empruntant rien à l'inspiration personnelle ou au goût de leur auteur » ;

2° Que la loi du 18 mars 1806 sur les dessins de fabrique ne peut être invoquée dans l'espèce, d'autant plus que les photographies n'ont pas été déposées ;

3° Mais que l'auteur des instantanés « est admissible et fondé à se placer sous la protection de l'art. 1382 C. civ. tout au moins dans ses rapports avec Coué ».

En conséquence, la Cour, infirmant la décision des premiers juges, condamne le photographe Coué à payer 300 francs de dommages-intérêts à l'auteur des instantanés (Cour d'Angers, 23 nov. 96. Présid. M. Forquet de Dorne, av. gén. M. Cournot. Aff. Vœlcker, c. Coué. Av. pl., MMes Gain, Cesbron et Boisson, Richard (de Saumur). Gaz. pal. 5 fév. 97).

Observations : La photographie constitue-t-elle une œuvre d'art et peut-elle être rangée, comme telle, parmi les œuvres de l'esprit que protège la loi du 19 juillet 1793 ? La controverse est ouverte. Au moment où la loi centenaire qui régit le domaine artistique en France était promulguée, non seulement la photographie n'était pas soupçonnée ; mais Niepce guerroyait sous Bonaparte à l'armée d'Italie, sans se douter de ses découvertes futures ; Daguerre avait trois ans, et Niepce de Saint-Victor n'était pas né. Depuis 1793, aucune loi ne s'est occupée de la photographie.

La jurisprudence a comblé cependant les lacunes de la législation. Après avoir commencé par déclarer qu'il n'y avait dans la photographie qu'une opération manuelle n'ayant pas le caractère d'une création de l'intelligence, et comme telle ne rentrant pas dans les œuvres de l'esprit protégées par la loi (Trib. comm. Seine, 7 mars 1861, D. 61, 3, 32 ; trib. civ.

Seine 9 janv. 62 ; D. 62, 3, 8), elle décide aujourd'hui en principe qu'il appartient au juge du fait de dire si la photographie en litige revêt, au point de vue de sa production, un caractère artistique, et en fait, elle se prononce presque toujours pour l'affirmative (Paris, 12 juin 1863 et Cass. cr. 15 janvier 1864 ; D. 65, 5, 317. Trib. comm. Lyon, 8 juillet 85 ; D. 88, 2, 180. L'arrêt de la cour de Lyon du 8 juillet 87, que l'on s'en va citant l'un après l'autre, ne statue pas sur la question). — Le trib. corr. de la Seine a récemment condamné pour contrefaçon un sieur Silvestre qui avait reproduit un certain nombre de photographies d'artistes dramatiques créées par Reutlinger et Boyer (8e ch. 26 avril 94, D. 95, 2, 382).

La solution donnée par l'arrêt d'Angers que nous rapportons est bonne ; mais les motifs sur lesquels il l'appuie ne méritent pas cette épithète.

Pourquoi affirmer que des « instantanés » ne sont « qu'une œuvre purement mécanique », surtout quand il s'agit pour l'opérateur d'enregistrer avec exactitude toute une progression de mouvements dont l'enchaînement constitue la base d'une démonstration cinématique. Les savants qui ont soumis à la notation photographique la course de l'homme ou le vol des oiseaux ont déployé pour parvenir à des résultats rigoureux toutes les ressources de leur réflexion, et de leur expérience. Le même travail, entrepris par des hommes moins préparés, peut aboutir à un document illisible. L'intervention de l'intelligence est ici manifeste ; et le degré d'intelligence dépensée influe sur la production obtenue.

C'est pour cette raison substantielle que l'œuvre du premier photographe qui, dans notre cas, avait fixé sur ses plaques le mouvement sériel d'un cheval, avait réalisé une œuvre rentrant dans la catégorie de celles dont le principe de protection a été écrit dans la loi du 19 juillet 1793.

La loi de 1806 est étrangère à la matière. La reproduction, à l'aide de la lumière solaire, des images qu'elle éclaire, n'a rien de commun avec les dessins de soierie pour lesquels les négociants lyonnais obtinrent de la bonne grâce de Napoléon Ier, magnifiquement fêté par eux pendant son voyage à Lyon, la loi du 18 mars 1806. Encore le dessin, voire de fabrique, n'est-il protégeable que s'il est de « l'invention » du déposant (art. 15) ; de telle sorte que si l'on refusait à la photographie tout mérite de création, la loi de 1806, même distraite de son but, ne couvrirait pas cette production.

C'est délibérément à la loi de 1793, protectrice des œuvres de l'esprit, qu'il faut rattacher la photographie, et dans l'œuvre photographique protégeable il faut ranger les « instantanés » eux-mêmes, quand ils constituent une série scientifique dont la réussite exige l'observation, la patience, l'adresse, toutes qualités qui relèvent essentiellement de l'intelligence humaine.

Édouard Clunet,
Avocat à la Cour de Paris.

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES SUR LES BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Pendant le troisième trimestre de 1897

ARCHÉOLOGIE. — HISTOIRE. — NUMISMATIQUE

Le Beffroi municipal d'Amboise (1495-1502); par Alfred GABEAU. *Tours*, imp. Bousrez, in-8°.

Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale; publié par M. Ernest BABELON. (Texte.) *Paris*, lib. Leroux, in-8°, 463 pages.

Catalogue des objets antiques, du moyen âge, de la Renaissance, etc., dépendant de la succession de M. le baron Jérôme Pichon. *Paris*, Rollin, in-8°.

Catalogue des photographies archéologiques faites dans les villes, bourgs et villages de l'Ile-de-France; par F. MARTIN-SABON. *Paris*, lib. Giraudon, in-8°.

Fouilles du dolmen de Sandun (commune de Guérande, Loire-Inférieure), (septembre-novembre 1896); par Henry QUILGARS. *Nantes*, imp. Guiraud et fils, in-8°.

La Gatine historique et monumentale; par M. Belisaire LEDAIN. Ouvrage avec eaux-fortes de M. E. Sadoux. 2e édition, revue. *Parthenay*, imp. Cante, in-4°.

L'inscription de la stèle des Vautours; par M. Fr. THUREAU-DANGIN. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Lion d'art grec archaïque; par Paul PERDRIZET. *Paris*, Leroux, in-8° et planche.

Le Mobilier au moyen âge dans le sud-est de la France; par M. l'abbé FILLET. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°, 48 pages.

Les Mosaïques des églises de Ravenne; par Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. *Lille*, imp. Desclée, de Brouwer et Cie, in-4° à 2 colonnes.

Note sur une tombe conservée dans l'église de Chasseguay (Manche); par M. le chanoine PIGEON. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8° et planche.

Porte en fer du moulin de Sévigny-Waleppe (Ardennes) et Statue de l'époque gallo-romaine trouvée à Reims; par M. H. JADART. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Recherches sur la grotte du jardin des Pins, à Fontainebleau; par Louis DIMIER. *Fontainebleau*, imp. Bourges, in-8°.

Les Sépultures de l'abbaye de Champagne et les fouilles de 1895-1896; par J. CHAPPÉE. *Mamers*, Fleury et Dangin, in-8°.

Trésor (le) de reliques découvert à la cathédrale de Nancy en 1887. Notes concernant les reliques de saint Sigisbert. Un projet d'autel. *Nancy*, imp. Vagner.

Le Trésor des reliques de la cathédrale de Poitiers. Reliques de saint Irénée; par l'abbé COLLON. *Poitiers*, imp. Blais et Roy, in-8°.

Les Trois Eglises du Boulay et leurs pierres tombales; par Paul QUESVERS. *Fontainebleau*, imp. Bourges, in-8°.

Une habitation gauloise à Tronoën en Saint-Jean-Trolimon (Finistère); par M. Paul DU CHATELLIER. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8° et planche.

Le Vase antique de Saint-Savin; par Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. *Poitiers*, imp. Blais et Roy, in-8°, 115 pages et planches.

Vases antiques du Louvre; par E. POTTIER. Photogravures et dessins de Jules Devillard. Salles A-E : les Origines; les Styles;

Ecoles rhodienne et corinthienne. *Paris*, Hachette et Cie, grand in 4° à 2 colonnes.

Essai sur l'histoire monétaire de Beauvais, à propos d'un denier de l'évêque Philippe de Dreux; par Maurice PROU. *Nogent-le-Rotrou*, imp. Daupeley-Gouverneur, in-8°.

Mélanges de numismatique et d'histoire. Note sur un tiers de sou d'or trouvé en Vendée et frappé à Basniacum; par Ch. FARCINET. *Paris*, chez Serrure, petit in-16.

La Monnaie de Paris en 1897. Monnaies et médailles; par Emile CHEVALLIER. *Paris*, Arthur Rousseau, in-18 jésus.

Die Bau und Kunstdenkmaler der Stadt Hanau. Bearbeitet und herausgegeben von A. WINKLER und J. Mittelsdorf. *Hanau*, Alberti, in-4°.

Festschrift zum 300 Jahrigen Jubilaum der Grundung der Neustadt Hanau.

Bendis. Eine archæologische Untersuchung von Paul Hartwig. *Leipzig*, Giesecke, in-4°.

A Catalogue of the Egyptian Antiquities in the possession of F.-G. Hilton Price. With Illustr. *London*, Quaritch, in-4°.

Denkmaler aus Aegypten und Aethiopien. Herausgegeben von Richard Lepsius. I. Unteraegypten und Memphis. *Leipzig*, Hinrichs, in-f°.

Description des ruines de l'abbaye de Villers; par G. BOULMONT. Nouvelle édition. *Namur*, imp. V. Delvaux, in-8°.

The Dolmens of Ireland, their Distribution, structural Characteristics with the Folk-Lore attaching: by William COPELAND BORLASE. *London*, Chapman, in-8°.

Führer durch das Archaeologische Museum der Kaiser-Wilhelms-Universitat Strassburg. Zweite Bearbeitung. *Strassburg*, Trubner, in 8°.

Mouzeï imperatorskago odesskago obchtchestva. Das Museum der kaiserlich Odessaer Gesellschaft fur Geschichte und Altertumskunde. I. Terracotten. Herausgegeben von A. DEREWITZKY, A. PAVLOWSKY und E. von STERN. *Odessa*, Schultze, in-4°.

Pulcinella, pompejanische Wandbilder und Tomische Satyrspiele. Von Albrecht DIETERICH. *Leipzig*. Teubner, in-8°.

Rousskié Kladoui. Izsliédovanié drevnostei .. — Trésors russes. Antiquités de l'époque des Grands-Ducs; par N. KONDAKOV. *St-Pétersbourg*, imp. de la Couronne, in-f°.

En russe.

Una lapide bisantina ed il battisterio di Callisto. Opera di RUGGIERO della TORRE. *Cividale*, Strazzolini, in-8°.

Beschreibung von Münzen und Medaillen des Fürstenhauses und Landes Baden, in chronologischer Folge aus der Sammlung des grossherzoglich badischen Kommerzienraths Otto Bally in Sackingen. Erster Theil. Munzen und Medaillen des Zähringen-badischen Furstenhauses. *Aarau*, Saverländer, in-folio.

Die Münzen der Grafen von Hanau, beschrieben und erklart von Reinhard Suchier. Zum dreihundertjährigen Jubiläum der Neustadt Hanau herausgegeben vom Hanauer Geschichtsverein. *Hanau*, Heydt, in 4°.

ESTHÉTIQUE. — OUVRAGES DIDACTIQUES. — CURIOSITÉ

L'Art au point de vue sociologique; par M. GUYAU, 4e éd., Paris, F. Alcan, in-8°.

L'Art et la pensée; par C. C. CHARAUX. *Grenoble*, imp. Allier, in-8°.

Art et Nature. Etudes brèves sur quelques artistes d'hier et d'aujourd'hui; par L. ROGER-MILES. *Paris*. Boudet, in-4°.

L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este; par Gustave GRUYER. *Paris*, Plon, Nourrit et Cie, 2 volumes, in-8°.

L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les Doctrines; les Idées; les Genres; par F. BENOIST. *Paris*. May, in-4°.

Les Arts de l'ameublement. Les Bronzes d'art et d'ameublement; par Henry HAVARD. *Paris*, Delagrave, 80 illust. par A. Hotin, in-8°.

Les Arts de l'ameublement. L'Ébénisterie; par Henry HAVARD. 80 illustrations par A. Hotin. *Paris*, Delagrave, in-8°, 139 pages.

Les Arts de l'ameublement. Les Styles; par Henry HAVARD. 100 illustrations de MM. H. Toussaint et A. Hotin. *Paris*, Delagrave, in-8°.

La Chromolithographie et la photochromolithographie; par Frédéric HESSE. Edition française, revue par A. Mouillot et Georges Lequatre. *Paris*, imp. Muller, in-8°.

Curiosités historiques. Invasion de 1814. Destruction des drapeaux étrangers et de l'épée de Frédéric de Prusse à l'hôtel des Invalides, d'après des documents inédits, publiés par Alf. Begis. *Paris*, imprimé pour les amis des livres, in-16.

De la caricature et des masques, causerie faite à la séance d'inauguration des conférences d'hiver de la Société d'émulation de l'Auvergne, par le Dr P. Hospital *Clermont-Ferrand*, imp. Mont-Louis, in-8°.

Les figures symboliques du Yi-King; par M. C. de Harlez. *Paris*, Leroux, in-8°.

Les Fleurs dans la vie. L'Art du fleuriste. Guide général de l'utilisation des plantes et des fleurs dans l'ornementation des appartements; par Alb. Maumené. *Paris*, Libr. horticole du « Jardin », in-16

Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison; par M. Charles Blanc. Nouvelle édition, ornée de 255 gravures. *Paris*, librairie Laurens, in 8°.

Histoire de l'art chrétien de la Renaissance à nos jours architecture, sculpture, peinture, arts décoratifs, mobilier, musique); par François Bournand. 2e édition. *Paris*, Bloud et Barral. 2 volumes in-8°.

Histoire et Description des tapisseries de l'église cathédrale d'Angers; par L. de Farcy. *Angers*, Germain et Grassin, in 8°.

Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle; par Emile Molinier. II : Les Meubles du moyen âge et de la Renaissance; les Sculptures microscopiques; les Cires. *Paris*, E. Lévy et Cie, in f°.

L histoire naturelle des arts; par Maurice Griveau. *Paris*, l'auteur, in-8°.

Les Industries d'art; les Ecoles et les Musées d'art industriel en France (départements); par Marius Vachon. *Nancy*, imp. Berger-Levrault et Cie, gr. in-4°, 456 pages.

Journées révolutionnaires. par A. Dayot (1830-1848). *Paris*, E. Flammarion.

Le Mouvement historique et archéologique en Roannais; par Maurice Dumoulin. *Paris*, Champion, in-8°.

Les nains et les bossus dans l'art; par Henry Meige. *Paris*, imp. Vve Lourdot, in 8°.

Notes et souvenirs d'un vieux collectionneur; par Michel Tyskiewicz. *Paris*, Leroux, in 8°.

Notice des tapisseries, portraits, tableaux, pastels, tentures, meubles et curiosités existant dans le Château de Chalais en 1894 et vendus à Paris en 1894-1896; notes par Emile Biais. *Angoulême*, imp. Chasseignac, in-8°.

Nu (le) ancien et moderne, chefs-d'œuvre de toutes les écoles du monde entier. 1re livraison. *Paris*, E. Bernard et Cie.

Le Pastel. Traité pratique et complet, comprenant la figure et le portrait, le paysage et la nature morte; par Karl Robert, 2e éd. *Paris*, Laurens, in-8°.

Les Peintres sur verre à Lyon, du XIVe au XVIe siècle; par M. Natalis Rondot. *Paris*, Rapilly, grand in 8° et planches.

Quas opiniones et quas controversias Falconet de arte habuerit (thèse); par F. Benoit. *Chartres*, imp. Durand, in-8°.

La reliure du XIXe siècle; par Henri Beraldi. Quatrième partie. *Paris*, Conquet, in-4°.

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements. Session de 1897. Rapport général; par M. Henry Jouin. *Paris*, imp. Plon, Nourrit et Cie, in-8°.

Le Sentiment du beau, discours prononcé par M. Ludovic Jamet. *Melun*, imp. Drosne, in-8°.

Sigillographie du Bas-Limousin; par P. de Bosredon et E. Rupin. Nouveaux suppléments. *Brive*, imp. Roche, grand in-4°.

Table générale des documents contenus dans les Archives de l'art français et leurs annexes (1851-1896); par Maurice Tourneux. *Paris*, Charavay frères, in-8°.

Un sceau de l'ordre de Saint-Hubert; par Roger Graffin. *Dôle*, Bernin, in-8°.

Une nouvelle conception de la beauté; par M. Griveau. *Evreux*, imp. Hérissey, in-8°.

La Vie artistique; par Gustave Geffroy. 3e série. *Paris*, Dupont, in-8°.

Vieilles rues et Vieilles enseignes de Reims; De la nécessité d'en sauvegarder les dernières traces; par Henri Jadart. *Reims*, Michaud, in-8°.

Visite (la) de Milton chez Galilée à Arcetri, près Florence, en 1640; par Mathey-Doret, d'après Tito Lessi. *Paris*, C. Seldemeyer.

Les Vitraux de la collégiale Saint-Martin à Champeaux-en-Brie, restitues

d'après d'anciens documents, et Note sur l'église de Villiers-en-Bierre; par M. G. LEROY. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Académie royale des beaux-arts d'Anvers. Année académique 1896-1897. Rapport annuel. *Anvers*, Buschmann, in-8°.

Geschiedenis der beeldende Kunst; von Anton SPRINGER. *Leiden*, Sijthoff, in-8°.

Die Baudenkmaler des Regierungs-Bezirks Stralsund. Bearbeitet von E. von Haselberg. *Stettin*, Saunier, in-8°.

Catalogo della mostra eucaristica nella scuola grande di S. Rocco. Seconda edizione. *Venezia*, Carlo Ferrari, in-8°.

Le leggi dell'arte decorativa. Saggio di studi; opera de Carletti RAINERO. Parte II. *Torino*, Paravia, in-8°.

Il Codice di Leonardo da Vinci, nella biblioteca del Principe Trivulzio, in Milano; transcritto da Luca BELTRAMI. *Milano*, Hoepli, in-4°.

Voyage au Caucase et en Asie centrale; par le comte Eugène DE ZICHY. *Budapest*, Gustave Ranschburg, in-4°.

Details Berliner Neubauten. 25 Blatt herausgegeben von R. BIEBER. *Berlin*, Schultz-Engelhard, in-4°.

Eine Philosophie des Schonen in Natur und Kunst; von Josef MULLER. *Mainz*, Kirchheim, in-8°.

Nel Campo dell' arte. Assaggi di critica; per Enrico PANZACCHI. *Bologna*, Zanichelli, in 8°.

España illustrada. Vistas, monumentos, escultura y pintura. *Madrid*, Murillo, in-4°.

Finiguerra's florentine picture Chronicle, reproduced in fac-simile from the Originals in the British Museum. Text by Sydney Colvin. *London*, Quaritch, in-fol.

Forschungen zur Kunstgeschichte Bohmens. Veröffentlicht von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschafft, Kunst und Litteratur in Böhmen. Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Von Joseph NEUWIRTH. *Prag*, Calve, in-fol.

Germanische Mœbel, eine Sammlung Kunstgewerblicher Vorbilder, aus dem Mittelalter von 1450 bis 1800, meist' aus den museen Nuernberg. Herausgegeben von ANTON LOCHNER. *Berlin*, Spielmeyer, in-fol.

Il Trecento a Trieste; Giuseppe CAPRIN. Con illustrazioni policrome. *Trieste*, Schimpff, in-8°.

La Basilica Mariana. — La Torre campanaria; i mosaici. — Ristauri e pitture.

Hildesheims Domgruft und die Fundatio Ecclesie Hildensemensis. Nebst Beschreibung der neuentdeckten Confessio des Kreuzaltares. Von Adolf BERTRAM. *Hildesheim*, August Lax, in-4°.

Ideas de estetica; por D. Antonia ZAMBRANA. *San-José* (Costa-Rica), tipogr. nacional, in 8°.

Illustrazione artistica della Chiesa di S. Dalmazzo in Torino, cappella di S. Paolo. Opera di Aless. Ghignoni. *Genova*, Fassicomo e Scotti, in-4°.

Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli. Eine Kunstgeschichtliche Studie. Von Max WINGENROTH. *Heidelberg*, Carl Winter, in-8°.

Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen. Von Cornelius GURLITT. *Dresden*, Gilber, in-8°.

Die Kunstsammlung des Herrn Wilhelm Peter Metzler in Frankfurt am Main. Erläutert von Heinrich FRAUBERGER. *Frankfurt a-M.*, Joseph Baer, in-fol.

Morris et le mouvement nouveau de l'art décoratif; par Jean LAHOR. *Genève*, Eggimann, in-8°.

Die Pleissenburg in Leipzig, von ihrem Entstehen bis zur Gegenwart. Von Hugo PAUL. *Leipzig*, Zangenberg, in-8°.

Progress in Printing and the graphic Arts during the Victorian Era. By John SOUTHWARD. *London*, Simpkin, in-4°.

Sant' Ambrogio. — I tempi. — L'Uomo. — La Basilica. Memorie raccolte da Carlo Romussi. *Milano*, Demarchi, in-4°.

Wilhelm der Grosse in Seinen Beziehungen zur Kunst. Von Gustav von GOSSLER. *Berlin*, Mittler, in-fol.

Sceaux armoriés des Pays Bas et des pays avoisinants. Recueil historique et héraldique; par J.-Th. DE RAADT. *Bruxelles*, Société belge de librairie, in-4.

Un voto della giunta superiore di belle arti sulla tomba di Lorenzo il Magnifico. *Firenze*, Enrico Ariani, in-8°.

Vorlageblatter für das Flachornament. Von HERDTLE. Neue Ausgabe. *Stuttgart*, Neff, in fol.

PEINTURE. — GRAVURE. — DESSINS — MUSÉES
EXPOSITIONS. — VENTES

L'Art de demain, la peinture autrefois et aujourd'hui. Simple conseil en faveur du grand art ; par F.-Ch. BARLET et J. LEJAY. *Paris*, Chamuel, in-18 jésus.

Causerie artistique. Les Origines de la peinture française; par le docteur E. CHARVOT. *Moulins*, imp. Auclaire, in 8°.

Copie du véritable portrait de saint Antoine de Padoue, de l'ordre des Frères mineurs, fait par son compagnon de voyage, le bienheureux Lucca Baducci. *Paris*, imp. Larivière : Turgis fils, éditeur.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et arts décoratifs des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux. *Bordeaux*, imp. Gounouilhou, in-16.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, etc., des artistes vivants et des œuvres d'art exposés à la salle des fêtes de la Société des amis des arts d'Orléans, 1897. *Orléans*, imp. Herluison, in-18.

Exposition internationale de Bruxelles en 1897. Section française. Catalogue 7 : Comité Ameublement et décoration de l'habitation. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Exposition internationale de Bruxelles en 1897. Section française. Catalogue 8. Comité Architecture et industrie du bâtiment. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Exposition rétrospective des beaux-arts et des arts décoratifs en 1900. Rapport par M. Emile MOLINIER. Dans sa séance du 28 mai 1897. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8°.

Les Fables de La Fontaine, illustrées de 81 gravures du XVIIIe siècle tirées du « La Fontaine en estampes », de 31 fac-similés des dessins d'un manuscrit du XIVe siècle et du portrait de La Fontaine d'après Ch. Lebrun. *Paris*, Desluières, in-16.

Guide pratique de dessin et de perspective, à l'usage des instituteurs, des institutrices ; par Eug. FORTL. 2e édition, revue et corrigée. *Paris*, Hatier, in-8°.

Iconographie de la basilique de Notre-Dame-de-la-Treille et Saint-Pierre; par M. H. DELASSUS. *Lille*, imp. Desclée, in-4°.

Introduction à une étude sur l'école avignonnaise de peinture; par Gustave BAYLE. *Nîmes*, imp. Chastanier, in-8°.

Notice et Bibliographie des musées d'art de Suède; par le docteur John KRUSE. *Besançon*, imp. Jacquin, in-8°.

La Peinture aux Salons de 1897 (Paris et Londres); par André PERATE. *Paris*, librairie Didot, in-18.

Salon de 1897, contenant 100 planches en photogravure Goupil et Cie. Texte par Gaston SCHEFER. *Paris*, J. Boussod, in 8°.

Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers. Im Auftrage des Vereines für Geschichte der deutschen in Böhmen. Herausgegeben von Joseph NEUWIRTH. *Prag*, Calve, in-fol.

Catalogo degli oggetti d'arte della 44 esposizione della società di belle arti in Genova. *Genova*, Sciallo, in-8°.

Catalogo illustrato della seconda esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. *Venezia*, tip. Carlo Ferrari, in-16.

Die Entwickelung der modernen Malerei. Von W. von SEIDLITZ. *Hamburg*, Richter, in-8°.

Exposicion general de bellasartes en 1897. Catálogo satirico, escrito por « El Sastre del CAMPILLO ». *Madrid*, imp. Minon, in-4°.

Les fresques de la Leugemecete, leur découverte en 1846, leur authenticité, par Jean Van MALDERGHEM. *Bruxelles*, Vromant, in-8°.

Recueil d'ornements reproduits en héliogravure ; par Michel LE BLOND, texte de J. Ph. van der Kellen. *La Haye*, Martinus Nijhoff, in-folio.

Due nuovi dipinti in tela, opera di Lodovico mayer per la Chiesa di Robegano. Per G. MILANESE. *Treviso*, Mande, in-8°.

Le opere di Gaetano Donizetti. Contributo alla loro storia. Opera di Ed.-Cl. VERZINO. *Milano*, Pietro Macchi, in-8° con tavola.

Dal Promemoria di fatti e di ragione sul diritto Competente ai frati minori di Città di Castello a ad altri Compadroni toscani sul Quadro di Raffael d'Urbino

ora posseduto dalla Comunità di Milano. Publicato da G. Magherini Graziani. *Città di Castello*, Lapi, in 8°.

Reproductions d'anciennes gravures d'orfèvrerie hollandaise; par Michel Le Blond. Texte par J.-Ph. Van der Kellen. *La Haye*, Martinus Nijhoff, in-8°.

Cenni sulla pittura fiorentina del XV XVI secolo. Opera di Serino. *Napoli*, Aurelio Tocco, in-8°.

SCULPTURE. — ARCHITECTURE

L'Art au Caucase; par J. Mourier. Première partie : Art religieux ; la Sculpture. Arts industriels ; la Bijouterie et la Glyptique. *Paris*, Maisonneuve, in-8°.

L'Art monumental des Romains; par L. Cloquet. *Lille*, Desclée, in 8°.

Les Bronzes de Costig au Musée archéologique de Madrid; par Pierre Paris. *Paris*, in-8°, avec figures et planche.

Etudes d'architecture en Portugal. De l'influence française dans le style manuélin; par M. Emile Eude. *Paris*, Imprimerie Nationale, in-8° et 3 planches.

Inauguration de la statue de Jeanne d'Arc à Reims. Discours prononcé par M. Alphonse Gosset. *Reims*, imp. Monce, in-8°.

Inauguration du monument élevé à la mémoire de Duchenne, de Boulogne, le 27 juin 1897. *Paris* imp. Michelset, in-8°.

Monument (le) de Marceline Desbordes-Valmore. *Douai*, imp. Crépin, in-4°.

Le Nord monumental et artistique, publié par Mgr Dehaisnes. *Lille*, imp. Danel, in-4°.

Note sur un bas-relief de la Mésie-Inférieure; par M. Franz Cumont. *Paris*, Imprimerie nationale, in-8° et planche.

Panneaux sculptés provenant de l'église des Chartreux de Bourgfontaine et de celle des Trinitaires de Meaux; par E. Jouy. *Lagny*, imp. Colin, in-8°.

Restauration du palais des Papes, conférence donnée au Grand-Théâtre d'Avignon, le 25 avril 1896, par Ludovic Chenard. *Avignon*, imp. Millo et Cie, in-16.

La Tombe élevée d'un panetier de saint Louis, Pierre Orighe, chevalier, fondateur de la chapelle de la Madeleine, à Douai. Notice contenant des renseignements sur les tombes de Seboure et sur la vraie origine de la maison d'Henin-Liétard, se disant faussement d'Alsace ; par F. Brassart. *Lille*, imp. Danel, in-8°, 14 pages.

Urbino e i suoi monumenti. Opera di Egidio Calzini. *Rocca S. Casciano*, Cappelli, in-4°.

L'Architectura nella storia e nella pratica. *Milano*, Vallardi, in-4°.

I. Degli stili nell' architettura. Pel prof. Luigi Archinti.

II. Dell' ornamento nell' architettura. Pel prof. Alfredo Melani.

Due Bronzi di Giovan Bologna nel museo nazionale di Napoli; per Antonio Filangieri di Candida. *Napoli*, Vecchi, in-8°.

La Certosa di Pavia. L'architettura esterna e la facciata del tempio. Opera di Carlo Magenta. *Pavia*, fratelli Fusi, in 4°.

I Corali della Basilica di S. Petronio in Bologna. Illustrati da Luigi Frati. *Bologna*, Zanichelli, in-4°.

Le grand canal à Venise. Album des célèbres palais. *Venezia*, Ongania, in 8°.

Guide technique de Buda-Pest, édité par la Société des ingénieurs et des architectes hongrois, avec la collaboration de Aladar Edvi-Illes. *Budapest*, Société « Patria », in-8°.

Handbook to christian and ecclesiastical Rome. I The christian monumenti of Rome. By H. M. and M. A. R. T. *London*, Black, in-8°.

Lübeck, Seine Bauten und Kunstwerke. *Lübeck*, Nöhring, in-fol.

Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del podesta di Firenze; per Morpurgo. *Firenze*, Carnesecchi, in-12.

Per nozze Supino-Finzi.

Das neue Justizgebaude in München. Herausgegeben von Friedrich Thiersch. *München*, Werner, in-fol.

I sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all' Isola Bella. Illustrati da Sant' Ambrogio Diego. *Milano*, Ulrico Hoepli, in 8°.

Schweiger Landschaft und Architectur-Bilder; Gezeichnet von A. Sutter. *Zurich*, Kreutzmann, in-4°.

Skoulptoura v Attikié. Histoire de la sculpture grecque; par A. Pavlovsky. *Saint-Pétersbourg*, Skorokodov, in-4°.

En russe.

PHOTOGRAPHIE

L'Art de retoucher les négatifs photographiques; par C. Klary. 4e tirage. *Paris*, Gauthier-Villars, in-18 jésus.

Formulaire pratique de photographie; par H. Emery *Paris*, H. Desforges, in-16.

La Photographie animée : ses origines, son exploitation, ses dangers; par A.-L. Donnadieu. *Lyon*, Vitte, in-8°.

La Photographie et la Projection du mouvement par Georges Brunel. *Paris*, Charles Mendel, in-16.

La Photographie instantanée théorie et pratique; par Albert Londe. 3e édition. *Paris*, Gauthier-Villars et fils.

Traité élémentaire d'optique photographique, à l'usage des amateurs photographes; par Georges Brunel. *Paris*, Charles Mendel, in-16.

Variations et détermination des temps de pose en photographie. Manuel élémentaire de posochronographie ; par Georges Brunel. *Paris*, Ch. Mendel, in-16.

La fotografia al carbon. Sistema de impresion inalterable; por J. Canalejo Soler. *Barcelona*, Salvador Manero, in-8°.

Zur Geschichte und Theorie des photographischen Teleobjectivs. Von Moritz von Rohr. *Weimar*, Schwier, in 8°.

BIOGRAPHIES

Bernard Salomon, peintre et tailleur d'histoires à Lyon au XVIe siècle; par M. Natalis Rondot. *Lyon*, impr. Mougin-Rusand. gr. in 8°, 93 p.

Peintre (le) François Bonvin. Lettres et Souvenirs. *Blois*, impr. Migault, in-16.

J.-C. Chaplain Biographie et Catalogue de son œuvre; par F. Mazerolle. *Paris*, Serrure, in-4°.

M Gustave de Cougny, ancien directeur de la Société française d'archéologie; par G. d'Espinay, *Angers*, Germain, in 8°.

Peintres et Sculpteurs ayant vécu à Saintes; par M Charles Dangibeaud. *Caen*, imp. Delesques, in 8°.

Fedotov i ego proizvédéniia. P.-A Fedotov et son œuvre; par J. Boulgakov. *Saint Pétersbourg*, Souvorine, in-fol.

En russe

Nachi Khoudojniki. Jivopistsy, Scoulptory. Nos artistes. Peintres, sculpteurs, graveurs Biographies et portraits par T.-J Boulgakov. *Saint-Pétersbourg*, Souvorine, in-fol.

En russe.

Hans Holbein. Sittenrund Lebensbild aus der Reformationszeit. Von Rudolf Kelterborn. *Leipzig*, Schroter, in 8°.

Painters and their works. A Dictionary of great artists, who are not now alive, giving their names, lives, and the prices, paid for theis works at auctions. By Ralph N. James. In three vols. *London*, Upcott Gill, in-8°.

Verechtchaguine i ego proizvédéniia. Veréchtchaguine et son œuvre; par E.-J. Boulgakov. *Saint-Pétersbourg*, Souvorine, in-fol.

En russe.

PERIODIQUES NOUVEAUX

Estampe l' moderne. Directeurs : Ch. Masson et H. Piazza. *Paris*, Champenois, imprimeur-éditeur.

Gazette numismatique française. *Paris*, 53, rue de Richelieu, in 8°.

Festa dell'Arte, cronaca della esposizione. Pubblicazione settimanale. *Firenze*, tip. M. Ricci, in-8°.

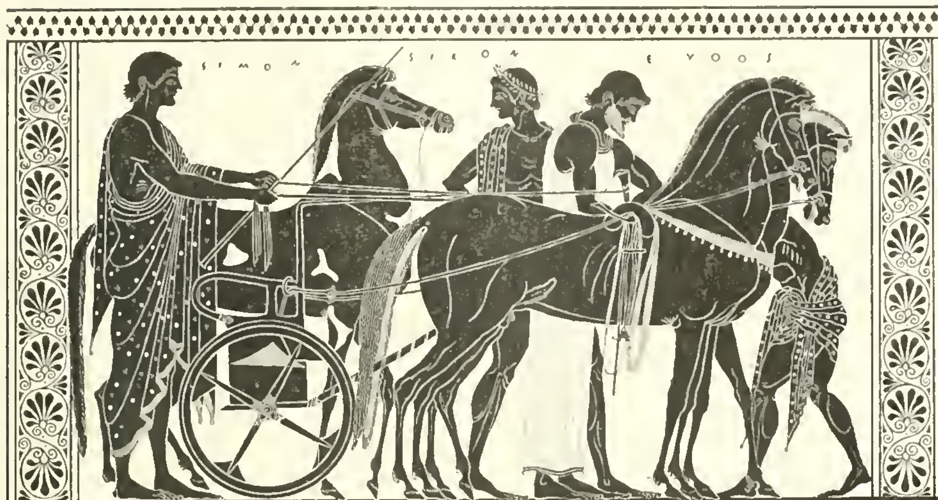
Pro Arte Partenopea, periodico quindicimale *Napoli*, Gambella. in-4°.

Il Raffaello, rivista d'arte e di storia patria *Urbino*, tip. della Cappella, in-4°.

Paulin Teste.

Le Directeur Gérant : Jules Comte

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



LE BRONZE DE DELPHES

Nulle part, même à Athènes, l'année 480 n'apporta plus de gloire, n'excita plus d'enthousiasme, ne donna au génie hellénique une plus claire et plus pleine conscience de sa valeur, ne lui imprima un plus vigoureux essor que dans la ville de Syracuse, la somptueuse capitale du triomphant Gélon, après la victoire d'Himère. Le jour même — ainsi du moins le veut une poétique légende — où dans la rade de Salamine les vaisseaux grecs écrasaient la flotte persique, d'autres barbares, alliés des Mèdes, terribles comme eux et comme eux innombrables, les Carthaginois succombaient aux bords du fleuve Himère, sous les coups des Grecs de la Sicile. Les prisonniers furent en si grand nombre qu'on eût dit que la Libye entière avait été réduite en esclavage, on fit un tel butin que tous les temples regorgèrent des dépouilles des vaincus, que des sanctuaires nouveaux s'élevèrent, que les villes s'embellirent et furent comme transformées. On n'eut garde d'oublier le dieu de Delphes; il reçut des offrandes magnifiques dont Gélon partagea l'honneur avec ses frères, Hiéron, Polyzalos et Thrasyboulos; et Pindare, leur ami,

leur hôte, égala aux héros de l'Attique les fils de Deinomènes dont la force dompta le barbare.

Il n'y avait de véritable Hellène que celui qui avait concouru dans les grands jeux de la Grèce ; il n'y avait de gloire complète que pour celui qui avait été couronné à Némée, à l'Isthme, à Olympie surtout et à Delphes. Remporter le prix, surtout dans l'hippodrome, était la suprême ambition : posséder le meilleur attelage, le char le plus rapide, le cocher le plus habile, était le privilège et le signe de l'opulence ; gagner la course était un honneur qui élevait presque les mortels jusqu'aux dieux. Olympie et Pytho avaient vu triompher les chevaux, les biges, les quadriges de Gélon, de Hiéron ; et des groupes somptueux, fondus par les plus fameux artistes d'Argos, d'Égine ou d'Athènes, rappelaient leurs exploits par des images parlantes dans les sanctuaires de Zeus et d'Apollon.

Ces ex-voto ou d'autres semblables sont en plusieurs endroits décrits par Pausanias ; on en peut juger mieux encore par les peintures des vases grecs, ou les types des monnaies qui représentent, soit les apprêts de la course, comme l'amphore attique du musée de Berlin dessinée en tête de cet article[1], soit le galop passionné de la lutte, soit le défilé triomphal, comme bon nombre de monnaies grecques, en particulier celles de Syracuse, dont c'est, à partir du règne de Gélon, le type préféré pour ne pas dire constant. Tous ceux qui ont contribué au succès ont leur part d'honneur, les chevaux, dont on transmet les noms à la postérité, comme ceux des autres acteurs, le conducteur du char, le propriétaire de l'écurie de course, dont des épigrammes, œuvre des Pindares ou des Simonides, célèbrent la gloire, dont des statues reproduisent l'image. On les représente tantôt auprès du char, et tantôt dessus, tantôt réunis et tantôt séparés ; souvent une Victoire se tient à côté de son favori, le maître, ou le cocher, précède le char, ou flotte au-dessus.



Monnaie de Syracuse[2]

Telle était l'offrande qui avait été consacrée à Delphes par Polyzalos, soit pour lui-même, soit en l'honneur de Gélon, son frère, fondateur de la dynastie

[1] Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*, IV, p. 201. — Cf. Saglio-Pottier, *Diction. des Antiquités*, au mot *Currus*.

[2] P. Gardner, *Types of greek coins*, pl. II, 10.

syracusaine, et dont nous avons recueilli les restes au nord du temple d'Apollon, au mois de mai 1896. Elle fut détruite au début du IV[e] siècle avant notre ère, dans le grand tremblement de terre qui renversa le temple des Alcméonides. Au choc des pierres roulant du haut des Phédriades, les figures furent brisées, le char rompu, les chevaux mis en pièces, la base elle-même disloquée; les débris qui restèrent à la surface du sol, trop endommagés pour être réparés, furent mis à la fonte ou jetés au rebut; les autres demeurèrent tranquillement sous la terre et les rocs dont ils étaient recouverts; et, comme ce n'était pas encore le temps des érudits, auteurs de périégèses et collectionneurs d'inscriptions, le souvenir même en disparut : personne n'a décrit, ni même mentionné l'ex-voto de Polyzalos.

Cet épais manteau de terre, ce silence ont protégé et conservé jusqu'à nous par miracle l'admirable figure reproduite ci-contre en héliogravure. Ce fut une semaine de passionnantes émotions, alors que sous la pioche de nos ouvriers, ses membres dispersés revinrent tour à tour à la lumière, que, comme les éléments d'un corps ressuscité, ils s'assemblèrent de nouveau; que, dégagés lentement de leur gangue de boue par l'eau dont on les arrosait, apparurent à nos yeux la draperie majestueuse aux longs plis symétriques, les pieds vrais comme la nature, les bras merveilleux d'élégance précise et de force mesurée, le visage juvénile en sa grâce souriante et grave, et qu'enfin notre regard rencontra son vivant regard! Que d'espérances impatientes! — les ouvriers eux-mêmes en étaient comme grisés — en déterrant coup sur coup auprès du personnage les débris des figures accessoires : les rênes encore serrées en la main droite, le timon du char, deux jambes et un sabot d'un des chevaux, le bras d'une figure féminine, sans doute la Niké, qui tenait comme sur les médailles une palme, une couronne, un bandeau, enfin une des dalles qui formaient la plinthe du groupe, et qui contenait, avec un reste d'épigramme écrit en alphabet syracusain, le nom du donateur, Polyzalos. Nous eûmes un moment l'illusion que le groupe pouvait subsister tout entier; mais les découvertes, hélas! s'arrêtèrent trop tôt et sans retour. C'est tout et c'est bien peu, au prix de ce que nous avons perdu, trop peu pour restituer avec certitude la composition tout entière. Et cependant, comment se plaindre, quand on songe à toutes les faveurs du sort qu'il a fallu pour sauver ces précieux restes, et quand on possède un chef-d'œuvre?

Déshabitués de la vue du nu, mal habillés dans des vêtements qui masquent et déforment le corps au lieu de le draper et de le mouler, nous avons perdu le sentiment de la beauté virile; les Grecs l'aimaient passionnément, ils en avaient le culte, ils la mettaient au-dessus de tout. Ils s'en formaient une conception supérieure et admirable en effet, et le mot de καλός par lequel on saluait au passage les plus accomplis des jeunes hommes, qu'on gravait sur les murs des palestres et des gymnases, qu'on peignait sur les vases à côté de leurs noms, avait une plénitude de sens dont nous ne nous avisons pas tout d'abord : il implique un mélange des plus rares qualités physiques et morales. La beauté, telle qu'ils la comprenaient, ce n'est pas seulement, comme pour nous, la grâce du visage, la finesse ou l'ampleur des traits, une élégance plus ou moins sévère ou alanguie : c'est la forme achevée, c'est l'harmonie parfaite, la συμμετρία du corps tout entier; c'est la force souple, aisée, puissante et tranquille, que développe une gymnastique bien réglée, également répartie dans tous les membres sans s'exagérer dans aucun; c'est la santé parfaite du corps et aussi celle de l'âme qui la suit. L'exercice, la pratique de la lutte, le désir et l'habitude de la victoire donnent à l'athlète bien dressé cette maîtrise de soi qu'engendre la discipline, cette assurance qui naît du sentiment de la force éprouvée, cette autorité qui s'impose aux camarades et aux autres hommes, cette gaité sereine qui dérive du parfait équilibre des organes et des facultés, de la joie de vivre d'une vie pleine, libre et vigoureuse. Telle était la beauté qui formait le lien de ces amitiés, parfois corrompues, souvent calomniées, mais dont le principe esthétique et moral était en soi élevé autant que les effets généreux. Ajoutez encore, au début du ve siècle, cette auréole de gloire qu'avaient mise sur tous les fronts helléniques les hauts faits de Marathon, des Thermopyles, d'Himère et de Salamine, ce sentiment d'orgueil, de dignité, de noblesse dont débordait l'âme du Grec vainqueur du barbare. Jamais eut-on plus de sujets d'être heureux, occasion plus propice de s'épanouir en pleine beauté !

Cette beauté sereine et forte, raffinée, élégante et sévère aussi, encore un peu archaïque, si j'ose dire, j'en trouve la réalisation parfaite, le type achevé dans notre bronze de Delphes; et derrière lui, dans le musée, on écrirait volontiers à la muraille, comme faisaient les anciens : καλός, le beau, le fier, le fort et le bon ! C'est si bien le type que l'on comprenait, que l'on goûtait alors, qu'on le reconnaît à tout moment sur les vases du style



sévère, qu'il se retrouve presque identique dans l'Achille d'Euphronios[1] : expressions, traits et proportions, tout s'y ressemble ; ce sont deux frères en beauté.

Les deux œuvres sont de la même époque, presque de la même année sans doute, le temps des grands efforts nationaux et des grands triomphes. On peut en effet avec une singulière précision en déterminer la date entre 480 et 475 : elle est donnée par la signature d'Euphronios, par l'inscription de Polyzalos ; elle l'est par le type des personnages ; elle le serait encore, à une vingtaine d'années près, quand nous n'aurions de notre bronze que son pied, qu'un de ses orteils ; tant la précision élégante et un peu sèche en est caractéristique !

Mais il faut savoir se contenter des solutions que la science peut donner et n'en point chercher d'autres, à moins qu'on ne se laisse tenter et surprendre à des jeux d'esprit plus ou moins brillants, mais toujours décevants. Certes la curiosité serait naturelle de vouloir connaître le nom du bel éphèbe dont nous avons l'image ; si c'est Gélon, Polyzalos ou quelque autre personnage historique, et si c'est un portrait ou une figure idéale : il semble qu'un nom établisse entre une statue et nous une sorte d'intimité et comme un lien de sympathie, qui ajoute au charme de la beauté. Qui nous dit, si par hasard une inscription nous révélait le nom du bronze de Delphes, qu'elle ne désignerait pas seulement quelqu'un des auriges dont il porte le costume, et ne regretterions-nous pas alors l'anonymat d'une œuvre dans laquelle nous pouvons admirer le type parfait de la plus belle race humaine dans son plus riche épanouissement ?

Plus vif encore, plus scientifique, est le souci d'assigner un chef-d'œuvre à une école, à un artiste. Mais prenez garde que nous n'avons pas une statue originale, signée d'un seul des grands maîtres du début du v[e] siècle, pas une définition précise du style d'aucun d'eux, que nous nous trompons aisément sur des artistes plus modernes, éclairés que nous sommes par une infinité d'œuvres et par une abondante critique. Sachons avouer nos ignorances et retenons nos curiosités, même légitimes, quand elles sont indiscrètes.

N'allez point surtout, je vous en supplie, me demander qui est le plus beau de l'Hermès d'Olympie ou de l'Aurige de Delphes, qui des Allemands ou de

[1] P. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. 51. Voir le cul-de-lampe à la fin de l'article.

nous a fait la plus capitale découverte ; si vous m'en croyez, ne vous posez pas la question à vous-même. Les habitants de Delphes, qui ont leur vanité municipale et le sentiment de leur intérêt, n'ont pas manqué de proclamer qu'ils avaient comme Olympie, leur Hermès, et mieux encore, leur chef-d'œuvre unique, que tout homme de goût se devait d'aller voir. Il faut sympathiser avec leur enthousiasme, avoir égard à leur naïveté et leur pardonner même ce qui s'y peut mêler d'avarice ; mais, pour Dieu, sachons jouir en paix du spectacle de la beauté ; n'assignons point de rang aux génies comme un régent à ses écoliers, admirons Homère, Le Tasse, Hugo, Sophocle, Shakespeare, Racine et Gœthe ; ne mêlons point aux calmes recherches de la science, aux pures joies de l'art, les mesquines préoccupations d'un sot chauvinisme ; aimons d'un haut et libre amour tous les chefs-d'œuvre, sans regarder sous quel drapeau ils sont sortis de terre ; sachons gré, comme à des bienfaiteurs de notre esprit, à tous ceux qui les découvrent, sans nous soucier de leur nationalité ; remercions la fortune des fouilles, plus puissante que toute la perspicacité des archéologues, qui sourit d'une égale et juste bienveillance à tous ceux qui la tentent avec un sentiment généreux.

Théophile HOMOLLE.





LA TOGE ROMAINE

ÉTUDIÉE SUR LE MODÈLE VIVANT[1]

VI

AJUSTEMENT DE LA TOGE TRIOMPHALE

Il est certain que la tradition de la toge gabienne, comme insigne des hautes magistratures et particulièrement du consulat, se perpétua jusqu'aux bas temps de l'Empire. Plus les Romains s'écartaient de l'esprit des vieux âges, plus ils s'efforçaient de faire refleurir les formes antiques. Jamais peut-être il n'est plus souvent question du *cinctus Gabinus*, en relation avec la toge et même avec l'archaïque trabée, que dans les auteurs du IVe et du Ve siècle après l'ère chrétienne. Aussi ne doit-on pas hésiter à en reconnaître des variétés dans quelques ajustements très complexes que portent les figures de cette époque. Je prends surtout pour exemple deux belles plaques d'ivoire sculptées de la Bibliothèque nationale, appartenant à la classe des *diptyques* ou doubles tablettes consulaires ; elles représentent des consuls dans le costume d'apparat qu'ils revêtaient pour présider aux grandes fêtes du Cirque[2].

[1] Voir la *Revue* du 10 mai, du 10 juin et du 10 octobre, p. 97, 204 et 193.

[2] Chabouillet, *Catalogue général*, nos 3262 et 3265. — Le premier diptyque de saint Junien de Limoges) représente Flavius Felix, consul en l'an 428 ap. J. C. — Le second et le plus compliqué (diptyque de Hollande) porte la figure de Flavius Magnus, consul en l'an 518 ap. J.-C.

Il ne faut pas que, dans ces figures, le caractère déjà presque byzantin des étoffes, surchargées de broderies et raidies par l'abus du fil d'or, nous trompe sur l'origine des costumes. Ce n'est que l'exagération de la riche décoration qui distingua de bonne heure l'ancien costume triomphal, adopté plus tard par les empereurs et concédé par eux, dans les grandes solennités, à certains hauts dignitaires de l'Empire. La *toge brodée* ou *palmée*[1] des triomphateurs était un manteau de pourpre et d'or, que Juvénal compare satiriquement, pour son épaisseur et pour le poids de ses broderies, à de lourdes tentures, à de véritables rideaux[2]. Longtemps, à Rome, ces riches vêtements n'appartinrent pas en propre à ceux qui les portaient, et les premiers Césars les empruntaient encore, pour la circonstance, à la garde-robe sacrée de Jupiter au Capitole ou à celle du Palatin, absolument comme nos prêtres tirent du trésor de l'église les vêtements précieux qu'ils portent aux jours de fête[3].

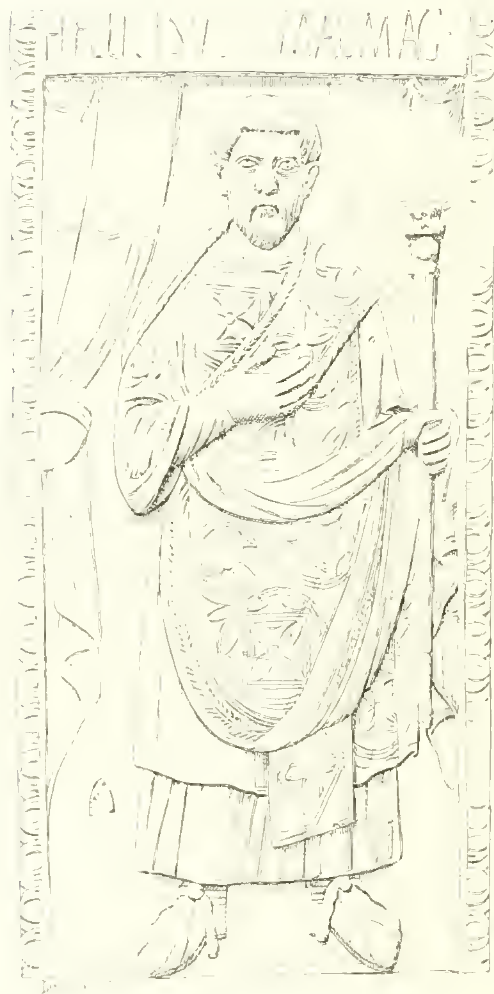


Fig. 1. — Ajustement de la toge triomphale
Plaque d'ivoire sculptée.

Le premier des deux costumes (fig. 1) diffère seulement de l'autre,

[1] *Toga picta : toga palmata* (brodée de palmes, de palmettes).

[2] *Cum tunica Jovis, et pictæ sarrana ferentem*
Ex humeris aulæa togæ..... (Juvénal, *Satires*, X, v. 39.)

[3] *Prætextam et pictam togam.... quam de Jovis templo sumptam prætores et consules accipiebant.* (Lampride, *Alexandre Sévère*, 40.)

Palmatam tunicam et togam pictam primus Romanorum privatus suam propriam habuit, cum antea imperatores eam de Capitolio acciperent vel Palatio. (Capitolin, *Gordien II*, 4.)

en ce que la partie supérieure de la toge y est drapée obliquement, de manière à n'envelopper que l'épaule gauche. Cet ajustement surtout reprend, sur la nature



Fig. 2. — Le même ajustement
D'après nature.

(fig. 2), une beauté et une largeur d'aspect, que l'on chercherait en vain dans la sculpture quasi byzantine qui nous a servi de point de départ. Nous acquérons ainsi le droit d'en faire remonter la tradition jusqu'aux beaux temps du

costume romain. En effet, le résultat donné par le modèle vivant m'a fait reconnaître la même manière de ceindre la toge dans un grand bas-relief en marbre du Louvre, représentant une cérémonie nuptiale[1]. C'est assurément une des plus nobles manières de porter ce vêtement, et aucune peut-être ne donne un éclat plus imposant à sa décoration de bandes de pourpre. Elle mérite d'être recommandée aux artistes, lorsqu'ils ont à distinguer, dans un sujet romain, un magistrat de premier rang et même un empereur ; ils devront seulement remplacer, dans les grandes cérémonies, la prétexte par la toge de pourpre à bande et à broderies d'or.

Le second ajustement (fig. 3), par une disposition ingénieuse de l'étoffe, croisée en sautoir sur la poitrine, arrive à couvrir également les deux épaules. On construit ainsi, avec la toge seule, un vêtement complet et si bien fermé dans toutes ses parties, qu'il peut dispenser de l'emploi de la tunique (fig. 4). Il suffit à celui qui le porte de serrer solidement autour de sa taille les bouts pendants de la draperie, et, dans l'action la plus violente, il n'a plus à s'inquiéter de son costume. Ses membres, parfaitement libres, lui permettent également de courir, de combattre, de monter à cheval, comme l'ont déjà montré, pour la prétexte ajustée en ceinture, les exemples du consul Décius et du jeune M. Æmilius Lepidus[2]. Le tissu de laine, tendu en plusieurs doubles, forme sur la poitrine, sur les reins, sur les épaules une véritable cuirasse, capable d'offrir une certaine résistance aux armes offensives. On comprend que, dans certaines cérémonies du culte, où les vestales portaient ainsi la toge rejetée sur l'épaule, il fût dit qu'elles étaient *armées* de la toge[3].

Entre les deux costumes figurés sur les ivoires, il n'y a qu'une légère différence d'ajustement. Dans l'un et l'autre cas, on commence par ceindre la toge autour de la taille, suivant le principe du *cinctus Gabinus;* puis, on la croise à deux reprises autour du corps, en repliant symétriquement les bordures de pourpre, selon la mode que nous avons signalée plus haut pour la prétexte[4].

[1] De Clarac, *Musée de sculpture*, pl. II, fig. 203, 492.

[2] Voir la médaille dont la reproduction agrandie sert d'illustration finale à notre travail. Il ne s'agit pas en effet d'un Metellus, comme nous l'avions dit d'abord, mais d'un jeune membre de la *gens Æmilia*. Il est remarquable que, dans ces ajustements en ceinture, la toge, se trouvant ouverte par derrière, permet facilement de monter à cheval, ce qui serait impossible dans l'ajustement ordinaire.

[3] *Armata dicebatur virgo sacrificans, cui lacinia togæ in humerum erat rejecta.* Festus.

[4] Comparez les descriptions du *cinctus Gabinus* lorsqu'il n'est pas associé au *caput velatum : Gabinus cinctus est toga sic in tergum rejecta ut una lacinia hominem cingat.* (Servius, *ad Æneid.* VII, 612.) — *Cinctus Gabinus est cum ita imponitur toga, ut togæ lacinia, quæ post secus rejicitur, attrahatur*

On complète la décoration par un entre-croisement recherché des extrémités tombantes de la draperie, dont l'une reste suspendue, de manière à former jusqu'aux pieds une chute verticale, tandis que l'autre, est rejetée horizontalement sur le bras gauche comme une ceinture flottante. Cette disposition en croix[1] contribue plus que toute autre à compliquer l'aspect de la toge; mais elle n'a rien d'essentiel, et elle a pu même varier selon les temps. Ce n'est qu'une manière artificielle de réunir et de tenir à portée de la main les deux bouts libres de la draperie, qui doivent servir au besoin à nouer tout l'ajustement.

Je ne puis croire qu'une disposition aussi savante à la fois et aussi pratique date seulement des bas temps de l'Empire, et soit une invention de l'époque où la toge n'était plus conservée que comme un costume d'apparat. Il n'en est pas, au contraire, qui nous reporte mieux aux temps primitifs où ce manteau était le seul vêtement et toute l'armure des tribus latines. Aussi serais-je porté plutôt à reconnaître ici une forme ancienne et même archaïque du *cinctus Gabinus*, dont le nom et l'usage, conservés dans quelques cérémonies du culte, auraient repris faveur au IVe siècle et seraient devenus un privilège officiel du consulat. Les monuments s'accorderaient ainsi avec les textes du temps, et nous fourniraient un curieux exemple de ces retours séniles aux modes de l'enfance, par lesquels les sociétés vieillies croient vainement se rajeunir. Notre méthode expérimentale d'étudier le costume sur le modèle vivant a ce précieux avantage, de nous permettre de retrouver, même dans des représentations de décadence, la trace de certains ajustements antiques, et de nous donner les moyens de les faire revivre dans leur premier caractère.

Du reste, le luxe des étoffes n'est pas surtout la raison qui empêche de reconnaître au premier abord, dans les ivoires sculptés de la décadence, la tradition du costume romain. La complication des draperies, l'entre-croisement de leurs bordures, forment un ensemble, qui ne manque assurément ni de caractère ni d'effet décoratif, mais que jusqu'ici l'on était porté à considérer comme un arrangement de fantaisie et sans aucune réa-

ad pectus, ita ut ex utroque picturæ pendeant, ut sacerdotes Gentilium faciebant aut cingebantur prætores. ISIDORE, XIX, 24. — Ici *picturæ*, ce sont les broderies, très riches surtout sur la bordure qui remplaçait la bande de la prétexte.

[1] Rien n'empêche de penser aussi que plus tard, à l'époque chrétienne, l'idée d'imiter la croix ou le chrisme, c'est-à-dire les premières lettres du nom grec du Christ, fit accentuer cette disposition.

lité, œuvre d'un art qui avait perdu le secret de la draperie antique et qui s'inquiétait seulement d'en produire l'apparence.



Fig. 3. — Autre ajustement de la même toge. Plaque d'ivoire sculptée.

Tout au plus pensait-on que l'on pouvait produire de pareils ajustements en croisant sur les draperies des espèces de bandes détachées et en y cousant des parties rapportées après coup. C'est en effet ce qui eut lieu plus tard, à l'époque byzantine, lorsque l'introduction des vêtements fermés des Barbares, l'abus des tissus orientaux raidis par le fil d'or et par les pierreries, amenèrent à rétrécir de plus en plus les anciens manteaux drapés, que conservaient les traditions du cérémonial. On les réduisit à n'être plus que des bandes d'étoffe précieuse et de pures décorations symboliques, comme il s'en est conservé encore quelques-unes dans nos costumes sacerdotaux : telle est par exemple la bande croisée du *pallium* archiépiscopal, qui rappelle encore le jet du manteau antique dont elle porte le nom.

Mais ce système ne peut s'appliquer en rien aux figures qui nous occupent; leur costume appartient encore de tout point à la tradition des anciens, et je crois avoir démontré qu'il n'y a, dans son apparente complication, qu'une façon particulière de ceindre la toge romaine. La meilleure preuve que je puisse donner ici de la continuité de la tradition, c'est que j'ai pu employer dans cette nouvelle expérience la même draperie qui m'avait

servi pour produire toutes les autres dispositions du manteau romain. Il n'est besoin ni de bandes rapportées ni de draperies cousues ni d'étoffes rigides;



Fig. 4. — Le même ajustement
D'après nature.

avec la simple toge à bande rouge, on arrive à retrouver la construction et l'effet général de ces ajustements en apparence inextricables; on leur rend même un caractère de liberté et d'ampleur, qui n'est plus dans les ivoires qui nous servent de modèle.

VII

LES EXPRESSIONS DE LA TOGE

La succession des formes diverses que nous avons produites avec une seule et même draperie montre combien il est important de connaître tout d'abord le principe de l'ajustement de la toge. Quand on s'en est rendu maître, on peut s'en servir en toute liberté pour obtenir des effets qui ne sont figurés que d'une manière incomplète sur les monuments ou même simplement indiqués par les textes de l'histoire. On a entre les mains un élément vivant et expressif, et l'on peut en déduire toute la variété des motifs, que la toge donnait plus qu'aucun autre vêtement des anciens.

Résumons, pour terminer, ce que j'appellerai les *expressions* de la toge.

On ne peut nier d'abord que la toge, par son caractère général, par la noblesse et l'ampleur de sa forme, par la disposition systématique de ses ornements, ne représente parfaitement et ne traduise pour les yeux l'esprit aristocratique et hiérarchique de la vieille société romaine[1]. Selon sa couleur et le mode de son ajustement, elle marque la condition des personnes : ramenée en voile sur la tête elle indique le prêtre; pliée symétriquement pour étaler ses bandes de pourpre, elle distingue le magistrat du simple citoyen; ceinte autour du corps, elle prend un aspect militaire. Les proportions de la toge et la façon dont elle est portée, trahissent encore les habitudes de vie, le caractère de chaque personnage. Étroite et serrée, elle convient à la raideur et à la gravité d'un Caton; ajustée avec un excès de soin et de régularité, elle rappelle les périodes cadencées de l'orateur Hortensius. César, avec sa toge mal ceinte, qui laisse traîner la pourpre de ses pans, affiche les mœurs dissolues sous lesquelles il cache son ambition[2]. La toge de Virgile traîne aussi, mais d'une autre manière : jamais il n'a su la draper; elle tombe inégalement[3],

[1] J'ai cherché à en donner une idée, dans le Concours d'archéologie de l'École des Beaux-Arts, par un sujet de composition que j'ai intitulé : *La Constitution romaine résumée par le costume.* La planche de la *Revue* reproduit un des dessins médaillés à ce concours : il est signé d'un nom qui est devenu celui de l'un des jeunes maîtres les plus distingués de notre école de peinture.

[2] *Ita toga praecingebatur ut, trahendo laciniam, velut mollis incederet.* MACROB. *Saturnales*, II, 3.

[3] Tout le monde connaît, dans Horace, le charmant portrait de Virgile :

Rusticius tonso toga defluit, et male laxus
In pede calceus haeret..... (HORACE, *Satires*, II, 3, v. 31.)

et trahit la candeur insouciante du poète. Auguste, cet habile politique, qui avait réglé avec tant d'art la mise en scène de sa vie, n'apportait pas au costume une moindre attention : il voulait que sa toge, de proportions moyennes, ne fût ni traînante ni trop serrée[1]; telle nous la montre une belle statue du Louvre, dont la draperie large et simple est traitée avec une liberté qui s'écarte de l'ajustement banal des statues romaines. A côté de ces caractères permanents, l'aspect mobile et changeant de la toge en fait un instrument des plus sensibles pour reproduire au dehors les mouvements mêmes de l'âme. Dans le calme et dans la possession de soi-même, elle reste correctement posée sur l'épaule ; puis elle tombe, elle s'anime et se passionne avec celui qui la porte et peut par son désordre exprimer jusqu'au trouble le plus violent, comme lorsque Auguste arrache la sienne de ses épaules, pour adjurer le peuple de ne pas lui donner le titre de dictateur qui a porté malheur à César.

Je dirai plus : la toge marque les époques de la vie de Rome, et nous pouvons faire avec elle un résumé de l'histoire romaine. Le manteau étroit et court des premiers siècles de la République, convient à des hommes qui étaient encore seulement les citoyens d'une grande ville. Mais, à mesure que les Romains deviennent plus puissants et que leur empire s'étend davantage, la toge, par une coïncidence naturelle, s'agrandit, s'étale, s'arrondit en quelque sorte avec les conquêtes de Rome. Le Sénat est devenu cette assemblée de rois, dont parle l'envoyé de Pyrrhus; et le peuple tout entier, pris en masse, n'est-il pas maintenant le peuple-roi ? C'est surtout après la réaction aristocratique dirigée par Sylla, que la puissance personnelle des principaux citoyens prend des proportions inouïes; chaque noble a son palais de marbre, ses villas princières, son train fastueux, ses légions d'esclaves, sa cour de clients, qui viennent chaque matin le saluer à son lever, et jusqu'à ses provinces tributaires, qui alimentent son trésor de leurs dons, quand elles ne l'enrichissent pas de leurs dépouilles. Or, à ces rois, il fallait un costume digne de leur rôle. La toge cesse alors d'être un vêtement pratique et commode, destiné simplement à couvrir le corps; elle s'embarrasse de replis tombants, de parties traînantes ; elle prend les proportions grandioses, mais un peu théâtrales, que nous remarquons sur les statues, et se transforme en un véritable man-

[1] *Togis neque restrictis neque fusis.* (SUÉTONE, *Auguste*, 73.

teau royal. Cependant, par la simplicité de la matière dont elle est faite et par la sévérité de ses ornements, elle ne cesse pas de convenir à des rois, qui sont en même temps les citoyens d'une république.

Les dimensions gênantes de la grande toge paraissent avoir commencé à la faire abandonner dès le IIe siècle de l'Empire, au moins dans la vie commune. Les Romains de cette époque en avaient tellement perdu l'habitude, que, lorsqu'ils voyaient les statues de Cicéron drapées jusqu'aux pieds, ils prétendaient que le grand orateur ne s'enveloppait ainsi que pour cacher les plaies de ses varices. Quintilien recommande alors que la toge ne descende pas plus bas que la moitié de la jambe [1] : c'est en effet la proportion que nous retrouvons sur la colonne Trajane, si l'on excepte toutefois les figures de l'empereur. On pourra en juger sur les scènes populaires que notre frontispice a empruntées à ce monument. Cette dimension, qui fut probablement adoptée de tout temps par les citoyens de condition médiocre, dut naturellement se généraliser à Rome, lorsque les anciens maîtres du monde ne furent plus que les sujets d'un maître commun. Déjà même le temps approche, où le manteau national aura besoin de la protection administrative et de la rigueur des édits pour se maintenir contre l'influence du costume militaire et contre l'invasion des vêtements barbares. Réduite alors à n'être plus qu'un costume officiel, une sorte d'uniforme et de livrée de magistrat, la toge perd de plus en plus le beau caractère de la draperie antique : elle se raidit et se fige dans des étoffes métalliques, aux plis tout formés, et sa décadence annonce, avec le complet anéantissement de l'esprit romain, l'avènement prochain de l'immobilité byzantine.

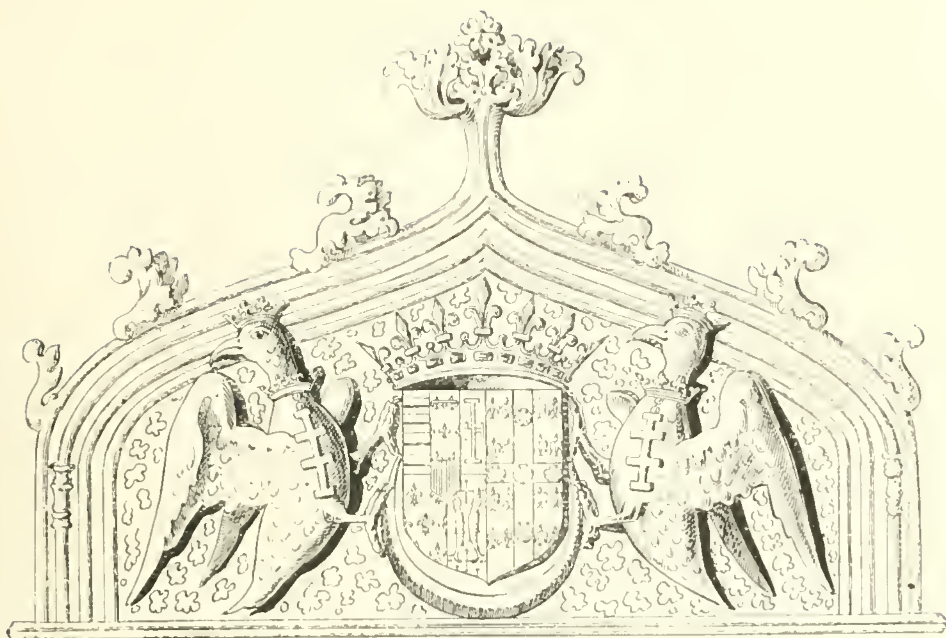
[1] *Pars ejus prior mediis cruribus optime terminatur.* (QUINTILIEN, ouvrage cité.)

LÉON HEUZEY.





[illegible] ROMANI



NICOLAS FROMENT

D'AVIGNON

La justice vient d'un pas lent pour nos vieux maîtres; encore, si elle arrivait d'un pied sûr! Nous savons ce qu'il a fallu d'efforts successifs et d'heureux hasards d'érudition pour reconstituer, à peu près, l'œuvre de Jehan Fouquet, notre plus illustre peintre du xve siècle, illustre même au delà des monts, chez les Romains et les Florentins! Mais combien de ses contemporains, ses inférieurs à peine, n'ont pas eu, jusqu'à présent, la même fortune! Nous savons pourtant, d'une façon certaine, aujourd'hui, que l'activité des artistes français de toutes sortes, si prodigieuse durant les xiiie et xive siècles, ne fut pas troublée, autant qu'on se l'imagine, par les calamités de la guerre de Cent ans. Sans doute, Paris et l'Ile-de-France eurent beaucoup à souffrir, et jusqu'au xvie siècle, ne se relevèrent guère, mais la vie de la nation, heureusement, n'y était pas concentrée. Dans les alentours, en Champagne, en Normandie, on se remit vite à travailler. Quant aux provinces indépendantes, telles que l'Artois, la Bourgogne, jusqu'à leur annexion, et le Comtat-Venaissin, appartenant au Saint-Siège; quant aux provinces même du domaine royal, qui avaient été épargnées par l'invasion, ou rapi-

dement évacuées, l'Orléanais, l'Anjou, le Berry, la Touraine, ce sont autant de centres où survivront quelque temps encore des écoles de peintres et de sculpteurs.

L'une des plus florissantes, parmi ces écoles, était celle d'Avignon, ville pontificale, ville de refuge, au milieu de tant de populations agitées par les querelles royales. Ses productions se répandaient dans tout le Midi. Presque toutes les peintures du XVe siècle qui ont échappé par hasard, dans la région, aux vandalismes successifs et variés, huguenots, académiques, révolutionnaires, utilitaires, qui n'ont cessé d'y sévir, en tirent origine. Il va sans dire qu'elles ont été et sont encore, presque toujours, attribuées à des Italiens, Flamands ou Espagnols, tant nous avons perdu, depuis longtemps, avec le respect et la connaissance de notre histoire, la conscience même de notre grandeur dans le passé! A mesure que la lumière se fait, dans un grand nombre de cas, cette erreur, d'ailleurs, peut sembler excusable, car tous les documents mis à jour nous montrent, de plus en plus, le caractère international de cette école. Les heureuses recherches de M. l'abbé Requin dans les minutes notariales de Vaucluse ont apporté, à ce sujet, toutes sortes de faits probants[1]. De 1400 à 1500, on trouve, établis à Avignon, très occupés, très bien posés, cent et quelques peintres dont les noms sont conservés, dans des contrats, presque tous contrats de commande, minutieux et détaillés. Pour une soixantaine on sait leur origine : il n'y en a que cinq d'Avignon, une vingtaine des provinces environnantes, Languedoc, Provence, Lyonnais, Auvergne, Bourgogne, Dauphiné, trois Parisiens, quelques Comtois, Champenois, Beaucerons; les autres sont des Italiens et surtout des Septentrionaux (cinq Allemands, deux Flamands, un Hollandais). Beaucoup de ces artistes sont fixés à Avignon bien avant que le roi René, leur grand protecteur, ne vienne s'établir en Provence (1453). C'est donc une erreur d'attribuer à sa seule influence cet afflux du Nord. La cause en remonte plus haut et plus loin, au séjour même de la Papauté, qui, attirant autour d'elle les artistes, non seulement d'Italie mais de toute la chrétienté, avait fait d'Avignon un centre de production, pour l'art religieux, dans la France méridionale, semblable aux centres de Cologne pour l'Allemagne, et de Bruges pour les Pays-Bas.

Comment s'étonner, dorénavant, du caractère mixte et du mélange, à

[1] *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1889.



Le roi René et sa seconde femme Jeanne de Laval.

Diptyque attribué à Nicolas Froment. (Musée du Louvre.)

doses variées, d'éléments français, italiens, flamands, allemands qu'on remarque dans la plupart des panneaux de cette provenance? Comment être surpris que l'œuvre capitale, jusqu'à présent, de l'école, le triptyque du *Buisson ardent*, dans la cathédrale d'Aix, dont M. Burney donne ici même, avec un sentiment parfait, une image délicate et fidèle, ait si longtemps inquiété et dérouté les amateurs les plus experts et les érudits les mieux outillés?

Jusqu'à la Révolution, ce beau triptyque, admiré et respecté, demeura dans l'église des Grands-Carmes, à Aix, sur l'autel où le roi René l'avait placé. On l'attribuait alors, comme tous les vieux tableaux du pays, au roi lui-même, amateur passionné de peinture, peintre à ses heures, élève des Flamands, mais dont, en réalité, l'on ne connaît aucune œuvre parfaitement authentique. Jean-Scholastique Pitton, en 1666, mentionne le chef-d'œuvre dans son *Histoire de la ville d'Aix*; quelques années plus tard, P.-J. de Haitze, dans ses *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, le décrit ainsi : « Dans l'église des R. P. Carmes, on voit la chapelle du bon roy René, que nous pouvons appeler mieux que cet empereur de Rome, les délices du genre humain. Ce bon prince, plus affectionné encore que Salomon à préparer un autel au Seigneur, voulut que le tableau fût un ouvrage de sa main. C'est la Vision du Buisson ardent, qui figurait, dit l'Église, la virginité maternelle de la sainte Vierge, l'ayant été même après son enfantement ; aussi elle est représentée, tenant son fils entre ses bras, sur le haut de ce buisson merveilleux, qui brûlait et ne se consumait pas. Moyse est au bas qui d'une main se déchausse, suivant le commandement de Dieu, car ce lieu estoit une Terre Sainte, et de l'autre il se couvre le visage, n'osant pas regarder Dieu qui luy parloit du milieu du buisson. — Ce tableau est orné d'un cadre d'or plat, ombragé et rehaussé de couleur, où douze Roys de Juda sont dépeints, avec des ornements à l'antique, si délicats et si bien travaillés, qu'il ne se peut rien voir de mieux ; aussi a-t-il mérité l'estime du brave Mignard de Rome... Le portrait de René et sa femme, à genoux, suivis de toute leur cour (!) se voyait aux portes qui renferment d'ordinaire ce tableau, et ses entrailles sont au pied de l'autel, sous une lame de cuivre en forme de cœur. »

Comme on le voit sur la gravure, le peintre, en effet, suivant l'interprétation symbolique fournie par quelque autorité ecclésiastique, en avait agi fort librement avec le texte de la Bible, en substituant, dans le buisson ardent,



RESURRECTION DE LAZARE

Par Nicolas Froment. Musée des Offices, à Florence.

l'apparition de la Vierge-Mère à celle de Jéhovah. La broussaille d'Égypte, épineuse et sèche, s'était aussi transformée en un groupe, feuillu et vert, de châtaigniers et de chênes trapus s'épanouissant en un bouquet fleuri sur lequel trône paisiblement la Vierge douce. Ce n'est pas la voix bruyante du Dieu vengeur qui tonnera dans cette verdure; ce n'est point non plus sa flamme terrible qui en sortira; la lueur fine qui l'entoure n'est qu'un rayonnement aimable d'auréole. Le peintre, ami de la campagne et des frais paysages, ne s'est souvenu de l'*Exode* que pour entourer Moïse de béliers et de chèvres gardés par un bon chien, et portant de riches colliers comme les hôtes favoris des ménageries et bergeries célèbres du bon roi. Dans la campagne qui s'ouvre, des deux côtés, spacieuse et ensoleillée, on peut reconnaître à l'horizon, au bord du Rhône tortueux, les châteaux de Tarascon et de Beaucaire. L'amour de la nature, un amour sincère et naïf, éclate de tous côtés dans cette idylle à la fois mystérieuse et familière, où tous les détails, animaux, feuilles et fleurs, sont étudiés avec une exquise précision. Quant au Moïse, c'est un provençal, pasteur ou plutôt marchand, peut-être quelque bourgeois juif d'Aix ou d'Avignon, mais qui retire ses chaussons de feutre et s'abrite de la main en levant sa tête grisonnante vers le miracle, avec une ferveur si sincère, qu'il en est, du coup, transfiguré. On ne s'étonne pas de voir s'avancer, vis-à-vis de lui, un Ange, très noble, très somptueusement vêtu, avec des perles dans la chevelure et sur le manteau, qui lui explique avec affabilité ce grand miracle.

Les volets du rétable ne sont guère moins intéressants que le panneau principal. Sur celui de gauche, se tient, à genoux, devant un prie-Dieu armorié, le vieux roi René, en vêtements fourrés, avec un grand collet d'hermine. Tête mal équarrie, jaune et ridée, avec un nez camus, de petits yeux bridés, des lèvres déformées sur un trop haut menton, une physionomie franchement laide, dont la coiffure, une lourde calotte noire, accentue la vulgarité; mais, dans cette tête commune, que de sincérité, de droiture, de bonté! Et l'honnêteté du peintre à rendre son modèle est digne de l'humilité que celui-ci a certainement mise à poser! Sur le panneau de droite, la reine, Jeanne de Laval, avec son long profil maigre, l'aspect pointu de son nez, de ses yeux, de toute sa longue et sèche personne, n'a pas plus de prétention et révèle la même modestie. Derrière le roi, debout, se tiennent sainte Madeleine, saint Antoine, saint Maurice; derrière la reine, sainte Catherine entre

saint Jean-Baptiste et saint Nicolas ; ce sont ces vénérables personnages que de Haitze avait pris pour des courtisans. Sur les revers des volets, en grisailles, se dressent, sous des dais sculptés, les statues de l'Ange et de la Vierge, à l'heure de l'Annonciation. A ce goût de statuaire peinte qui garnit encore la bordure du motif central de statuettes superposées de Prophètes et de Rois, on reconnaît, comme à bien d'autres traits, l'élève ou l'admirateur des Flamands.

Lors de la Révolution, un maire, avisé et intelligent, trouva moyen de faire passer à Marseille, où la municipalité, de son côté, le cacha en lieu sûr, le tableau des Grands-Carmes que les portraits royaux désignaient à la destruction. En 1804, on put le replacer, non dans l'église des Carmes, qui était détruite, mais dans la cathédrale où, depuis ce temps, sauf deux courts voyages à Marseille en 1861 (Concours régional) et à Paris en 1878 (Exposition des portraits nationaux), il reste offert à l'admiration des voyageurs et soumis à leur critique. L'attribution légendaire au roi René ne fut pas longtemps maintenue. Millin, d'Agincourt, Mérimée, Renouvier, de Quatrebarbes, de Chennevières, Eastlake, Chaumelin, tous ceux qui eurent à en parler, pensèrent qu'il fallait chercher un autre nom. Waagen, suivant sa coutume, n'hésita pas; il reconnut, dans le panneau central, la main de Jan Van Eyck, mais comme Van Eyck est mort en 1440 et que le roi René, mort en 1480, portait sur le volet les signes d'une extrême vieillesse, pour accommoder les choses, il reconnut, non moins positivement, dans ledit volet (ajouté, selon lui, après coup), une main postérieure, celle, par exemple, de Roger Van der Weyden, Jan Van der Meire ou quelqu'un des Flamands ayant traversé Aix vers la fin du xve siècle. Schnaase et Vitet n'eurent pas de peine à faire observer que, malgré quelques parentés de détail, l'exécution, magistrale, brillante et vive, du maître illustre ne se retrouvait pas dans le tableau d'Aix, d'un style plus hésitant et d'une facture plus lourde. Quelques autres critiques penchaient pour une origine italienne. Un archéologue avisé de Marseille, M. Traband, émit seul, mais timidement, l'opinion que ce tableau pouvait bien être dû « à une école presque française, un peu méridionale ». Les choses en étaient là, lorsque Alfred Michiels découvrit, en 1870, dans les archives de Gand, une charmante lettre du roi René adressée à un peintre flamand répondant au nom amical de *Maistre Jehanot*. Jehanot ou Jan, c'est même chose. Jan n'est qu'un prénom : il suffit de trouver le nom. Le nom? nous l'avons.

C'est Van der Meire. Le bouillant Michiels, après avoir ruminé quelques années, se décida enfin, en 1877, à porter le coup décisif. Le 15 février, parut, dans la *Revue de France*, un bel article, long, compendieux, enthousiaste, établissant, à n'en pas douter, la paternité du Gantois, Jan Van der Meire. Hélas! l'ardent critique comptait sans les surprises de la patiente et silencieuse érudition!

La veille même du jour où paraissait la *Revue de France*, la préfecture des Bouches-du-Rhône avait envoyé à l'administration des Beaux-Arts, dont je faisais alors partie, la copie de quatre notes relevées par M. Blancard, archiviste, dans le registre des *Comptes des Menus Plaisirs* du roi René [1]. La première est ainsi conçue :

« A Maistre Nicolas, le Paintre, qui a fait *Rubrum quem viderat Moyses*, la somme de XXX escus pour reste qui luy est deu dud. ouvrage, pour LXX fl. »

La seconde, pour paiement d'une bannière, mentionnait sa résidence : Avignon.

La troisième enfin, pour paiement d'armoiries sur les maisons royales, donnait son nom de famille : *Maistre Nicolas Froment, peintre d'Avignon.*

M. le marquis de Chennevières, mon directeur, venait de me remettre la précieuse pièce, lorsque Alfred Michiels se fit annoncer. Il tenait à la main la brochure bleue, et, d'un air triomphant : « Je le tiens, je le tiens, le maître du *Buisson ardent!*

— Nous aussi, nous le tenons, cher monsieur, car on nous a envoyé de Marseille le document qui vous a sans doute servi.

— Quel document, quel document?

— Mais, la mention du paiement fait par le roi René!

— A qui, mon Dieu? A Van der Meire, n'est-ce pas?

— Pas du tout. A un certain Nicolas Froment, d'Avignon.

— Nicolas! Froment! Avignon! Froment! Avignon! Nicolas! » ne cessait de répéter, tout rouge et haletant, le pauvre Michiels, déconcerté. Puis tout d'un coup, se ravisant, en prenant congé: « Après tout, s'écria-t-il, Froment n'est pas un nom! C'est la traduction française d'un nom, comme

[1] *Nouvelles archives de l'Art français*, 1877, p. 396. Note de J. J. Guiffrey.



[illegible] pinx. — [illegible] sc.

LE BUISSON ARDENT

(Cathédrale d'Aix)

Revue de l'Art ancien et moderne — Imp. [illegible]

Roger de la Pasture. C'est un Flamand, ce ne peut être qu'un Flamand ! Il devait s'appeler Van der Korn ! » Les découvertes postérieures n'ont pas confirmé cette hypothèse hardie. Grâce à M. l'abbé Requin, nous savons que Froment était d'Uzès.

Dès que ce nom fut révélé, ceux qui connaissaient bien les musées de Florence se souvinrent qu'aux Uffizi un triptyque singulier, attribué à l'école allemande, avec une *Résurrection de Lazare*, portait cette inscription : NICOLAUS FRUMENTI ABSOLVIT OPUS XX° KC° JUNII MCCCCLXI, et lorsque le tableau d'Aix parut à l'Exposition universelle, l'année suivante (Portraits nationaux), Paul Mantz, avec sa fidèle mémoire et son œil exercé, n'hésita pas à reconnaître, dans les deux rétables, deux œuvres du même peintre, assez semblables par la facture pour qu'on y reconnaisse les mêmes procédés, assez différentes par les qualités pour qu'on puisse constater, de l'une à l'autre, de 1461 à 1475, les énormes progrès faits par l'artiste dans des milieux favorables.

La peinture des Uffizi vient d'un couvent dans la banlieue florentine. On peut donc croire, sans invraisemblance, à un voyage ou un séjour du peintre en Italie. L'agrandissement du style, non moins que l'ordonnance claire, du *Buisson Ardent*, confirment cette supposition. Si on compare les figures, très expressives, mais très sèches, très raides, d'un réalisme intense, presque toutes grimaçantes, des panneaux de Florence, avec les figures aisées, pleines, amplement drapées, des panneaux d'Aix, on sent bien que l'artiste a subi, quelque part, une poussée heureuse et décisive. La coloration même, opaque, dure, triste, à Florence, tout en restant un peu jaunâtre, s'est singulièrement allégée et éclaircie à Aix. Froment reste toujours, au fond, flamand par son éducation et ses sympathies, mais il remonte, en vieillissant, au plus grand maître, à Jean Van Eyck, que son Ange annonciateur rappelle, par le type et le caractère de sa beauté douce et sereine, et il s'éloigne de Van der Weyden, dont il avait exagéré, à Florence, jusqu'à la contorsion et la caricature, les insistances expressives. Dans la Vierge, au visage régulier, assise sur le buisson, dans le Bambino, gras, presque bouffi, dans les nobles figures de saints et de saintes, dans l'allure générale d'une manière plus souple et plus poétique, il est impossible de méconnaître l'influence florentine et la révélation de la beauté. Le petit diptyque, donné par le roi René à l'un de ses familiers, Jean de Matheron, acheté en 1891 par le musée du Louvre, date à peu près de la même époque, et rappelle trop la facture de

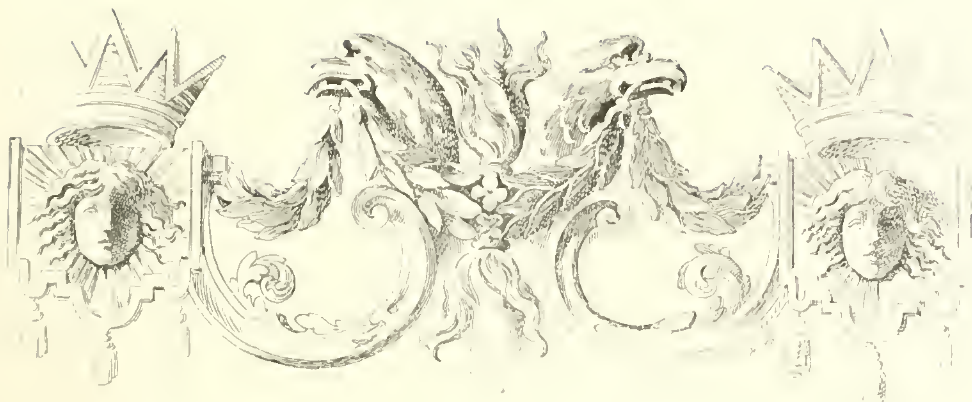
Nicolas Froment pour ne pas lui être attribué. Ces trois œuvres suffisent à nous montrer la valeur d'un artiste qui ne semble point, cependant, avoir tenu le premier rang à Avignon, où Pierre de la Barre, Jean Changenet, Pierre Villate, Jean Grassi, Jean Gauffredi, Enguerrand Charonton, étaient au moins aussi célèbres et occupés que lui. Par malheur, pour tous ces braves ouvriers, sauf pour Charonton, l'auteur authentique du tableau du *Paradis* à Villeneuve-lez-Avignon, la fameuse Justice tarde bien à venir, et nous devons faire appel à toute l'ardeur perspicace des fureteurs d'archives, d'églises et de greniers !

Georges LAFENESTRE.



Armes de René d'Anjou

Prises sur un vitrail.



LA CHAMBRE DE LOUIS XIV[1]

Douze tableaux décoraient la chambre de Louis XIV. Les tableaux encastrés dans l'ovale des dessus de portes étaient, d'après les descriptions anciennes[2], au-dessus de la porte d'entrée, le portrait de François de Moncade, par Van Dyck, en face, celui de Van Dyck par lui-même (n°s 1972 et 1983 du Musée du Louvre), une *Sainte Madeleine* du Guide et un *Saint Jean-Baptiste* du Caravage. Ils ont été remplacés aujourd'hui par quatre portraits historiques, ceux de Louis XIII, d'Anne d'Autriche, du duc et de la duchesse de Bourgogne. Six autres tableaux, de dimensions beaucoup plus grandes, étaient dans les encadrements de l'attique; quatre sont restés en place : ce sont les *Evangélistes* de Valentin, gravés par Rousselet; les deux autres, dus également à Valentin, et représentant, l'un les *Pharisiens montrant à Jésus la pièce d'argent du tribut;* l'autre une *Bohémienne disant la bonne aventure*, ont disparu; ils ont été remplacés par de belles toiles que

[1] Voir la *Revue* du 10 octobre, p. 221.

[2] Si les Piganiol du XVIIIe siècle indiquent des tableaux de Lanfranc et d'Alexandre Véronèse, c'est qu'ils reproduisent tout simplement la description des tableaux de l'ancien « salon ». Ces tableaux étaient au nombre de *neuf*, trois sur chaque côté de l'attique. Après 1701, Félibien des Avaux dit que « l'on n'a point changé dans la chambre les tableaux de dessus les portes, ni les tableaux de l'attique; mais on a ôté la *Sainte Cécile* et le *David*, tous deux du Dominiquin, qui étaient l'un au-dessus de la cheminée et l'autre vis-à-vis » (*Description* de 1703, p. 345).

l'on peut attribuer à Saint-André, et qui représentent les reines Anne d'Autriche et Marie-Thérèse réunies en des allégories ingénieuses[1]. Enfin, de chaque côté du lit, étaient placés le *Saint Jean à Pathmos*, attribué sans hésitation à Raphaël, et le *David*, du Dominiquin, qui étaient simplement accrochés sur la tapisserie du fond pendant que le Roi séjournait à Versailles. Deux toiles représentant la *Sainte Famille*, l'une flamande, l'autre italienne, tiennent aujourd'hui la place de ces tableaux, et couvrent en partie la tenture de velours qui fait le fond de la pièce.

L'ameublement de la chambre au temps de Louis XIV est assez difficile à reconstituer. Le morceau principal en était le lit, que Félibien nous dit être « d'un dessin aussi beau que magnifique », et « de velours cramoisi couvert de broderie si tissue d'or, qu'à peine en peut-on reconnaître le fond ». Une description complète du mobilier de la chambre, conservée sous Louis XV comme « chambre de parade », est fournie par un inventaire du garde-meuble datant de la fin du règne et qui semble bien maintenir le meuble de velours du temps de Louis XIV. On y trouve : « Deux pièces de tapisserie de velours cramoisi ; ensemble de 16 léz sur 12 pieds 4 pouces de haut. Un riche ameublement de velours cramoisi brodé d'or, consistant en un lit à impérial et *à colonnes*, complet de ses étoffes, avec entour de gros de Tours cramoisi garni de franges..., 2 fauteuils, 12 plians, 2 écrans, 2 carreaux. Un beau lustre en cristal de roche à 12 bobèches..., une pendule à répétition ayant 18 pouces de haut à cadran d'émail et argent doré... 4 portières des *Saisons* fond or. » Les portières à fond d'or, d'après le dessin de Lebrun, sont encore celles dont Félibien a décrit les cartons et qu'il a vu ensuite installer dans la nouvelle chambre : « des ornements ingénieusement travaillés et des figures au naturel » y représentaient les Quatre Saisons.

Le détail même du lit de parade nous est donné par un état général du mobilier en 1787, bien précieux pour remeubler par la pensée Versailles à la veille de la Révolution : « Un lit à la duchesse, à un chevet de 6 pieds 6 pouces de large, 7 pieds 6 pouces de long, et de 13 pieds de hauteur de colonnes au chevet, l'impérial en voussures, orné d'une corniche en dedans, sculpté et doré, le dehors de l'impérial orné d'une riche corniche, taillée de divers ornements, surmonté de casques, têtes et dépouilles de lion.

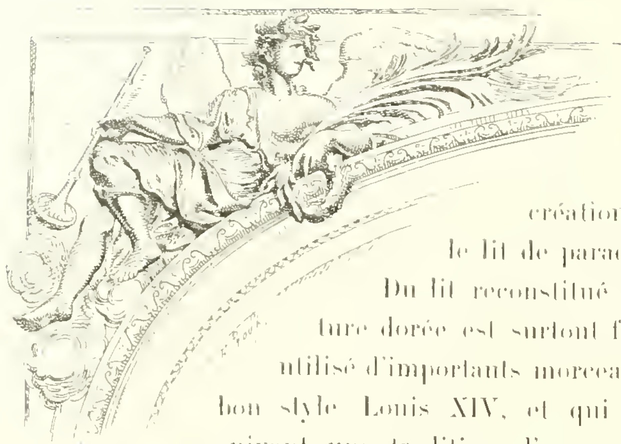
[1] Sur ces toiles, qu'il faudra mettre un jour plus à portée de l'étude, cf. P. de Nolhac et A. Pératé, *Le Musée national de Versailles*, Paris, 1896, p. 115-116.

branches de lauriers et attributs militaires, enfants tenant des couronnes. Ledit impérial surmonté d'une voussure en dôme terminé par une couronne royale posée sur un carreau, le tout sculpté en bois et doré. La couchette ornée de soubassement en frise taillée d'ornements et têtes de lions, les pieds de devant ornés de hache d'armes et couronnes de laurier et griffes de lions, ceux du chevet à faisceaux de piques, le chantourné orné de boucliers et cornes d'abondance, fruits et fleurs qui en font l'ornement, le tout sculpté et doré. » Cette description n'a aucun rapport avec le lit placé actuellement dans la chambre de Louis XIV. Je tiens de feu M. le duc d'Aumale, qu'il a été reconstitué sur les indications personnelles du roi Louis-Philippe, qui croyait s'en rappeler les détails et qui avait assisté dans cette chambre, comme prince du sang, à la réception par Louis XVI des députés aux États Généraux. Il paraît, par notre inventaire, que les souvenirs de Louis-Philippe l'avaient assez mal servi [1].

On peut garder, d'autre part, un doute et se demander si le magnifique meuble dont on a lu la description, était bien encore, sous Louis XVI, le lit où était mort Louis XIV. Ce doute n'est point levé par la seule représentation qui nous fasse connaître ce lit et qui le montre à rideaux fermés [2]. Nous reproduisons plus loin le tableau contemporain qui donne une vue assez exacte de la chambre au temps du Grand Roi. C'est une œuvre anonyme que Soulié croit avec vraisemblance l'esquisse d'une des compositions qui devaient continuer aux Gobelins la série de « l'Histoire du Roi »; elle représente Louis XIV instituant l'ordre militaire de Saint-Louis, et, comme la scène se passe en 1693, c'est par anachronisme que l'artiste l'a placée dans la chambre de 1701. Derrière les nouveaux chevaliers agenouillés aux pieds du Roi se voient le balustre doré, le motif principal de la corniche, les deux tableaux de chaque côté du lit, et enfin le lit lui-même à baldaquin

[1] La décision de Louis-Philippe est datée par un rapport de l'architecte Nepveu : « Sa Majesté s'est longtemps arrêtée dans la chambre de Louis XIV, dont l'aspect est de la plus grande richesse, et a prescrit différentes dispositions pour l'ameublement, lesquelles seront exécutées par qui de droit. Mais Elle m'a ordonné de faire encadrer la tenture en velours du fond de la pièce par un tors ou câble en pâte » (Rapport inédit sur la visite du 4 juin 1834, communiqué par M. Paul Favier).

[2] Il y a bien une autre représentation, mais postérieure, de la chambre, dans la gravure de Cochin sur la mort de Louis XIV, reproduite par M. Édouard Drumont, en tête de son édition du *Journal des Anthoine*, Paris, 1880. Du reste, le lit à baldaquin, où le Roi mourant accueille le futur Louis XV amené par sa gouvernante, est sensiblement identique à celui de la peinture. Dans le fond de la peinture se voit l'écusson de France et le chiffre du Roi, et la tapisserie du mur reproduit une composition guerrière de Lebrun et Van der Meulen.



avec les rideaux décrits par Félibien. C'est de ce document qu'il aurait fallu uniquement s'inspirer au temps de la création du Musée, pour reproduire le lit de parade disparu à la Révolution.

Du lit reconstitué sous Louis-Philippe la sculpture dorée est surtout fâcheuse, car les tentures ont utilisé d'importants morceaux de tapisserie ancienne, de bon style Louis XIV, et qui proviendraient précisément, suivant une tradition, d'un ancien lit de parade du Grand Roi, celui qui était dressé au salon de Mercure, dans les grands appartements. La description des tapisseries de ce lit célèbre a été écrite fort au long par le sieur de Soucy, à la louange de Simon Delobel, tapissier et valet de chambre du Roi, qui avait, dit l'auteur, « trouvé le secret de tromper agréablement les yeux, en faisant prendre pour ciselure ce qui est pure broderie[1] ». Les très beaux fragments que nous avons sous les yeux ont évidemment le caractère des travaux de Delobel, non seulement par le style des rinceaux et des ornements lamés d'or, mais encore par la nature et les naïfs arrangements des scènes, presque toutes mythologiques. Toutefois il est assez difficile de reconnaître les compositions décrites, dont le triomphe de Vénus était le motif général ; celle qui se retrouve aujourd'hui dans une des parties centrales correspond presque seule à une des descriptions de Soucy ; c'est, au milieu d'un paysage, le groupe de Mars et Vénus entourés d'amours. Une autre des grandes compositions représente le bain de Diane, entourée d'autres déesses, de nymphes, d'amours musiciens, etc. Les retombées de la housse nous montrent sur le devant, provenant de la même série mythologique, des scènes où figurent Apollon, Hébé servant Jupiter, Narcisse, et aussi divers jeux d'enfants ; les deux côtés sont constitués, semble-t-il, par deux dossiers de canapé Louis XIV, dont l'un montre un paysage avec des troupeaux, et l'autre Cérès présidant à la moisson. Tout cet ensemble de tapisserie méri-

[1] Cette description est publiée dans la *Revue universelle des Arts*, année 1858, p. 325 et suiv., d'après un manuscrit de l'Arsenal. Un autre texte vient de passer, sous le nº 491, dans la vente récente du baron Pichon.

terait d'être spécialement étudié, car la manière trop artificielle dont ils ont été rapprochés n'enlève rien à la valeur incontestable des divers morceaux.

Le dessus-de-lit de dentelles est sans doute la seule pièce de provenance absolument authentique qui conserve ici le souvenir de Louis XIV. L'ouvrage mesure 2m,50 de largeur, sur 1m,85 de haut, et les complications du dessin, la



LOUIS XIV INSTITUANT L'ORDRE DE SAINT-LOUIS
(Musée de Versailles).

multiplicité des emblèmes et des armoiries en font un objet peut-être unique en son genre. Au centre, dans un grand médaillon ovale semé de fleurs de lis, sont les armes de France et de Navarre, surmontées de la couronne, entourées des colliers des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit et soutenues par les deux anges, qui servaient de supports aux armes royales de France. Au-dessous la dentelle enlace le chiffre de Louis XIV et de la reine Marie-Thérèse, composé d'un double *L*, d'un *M* et d'un *T*, entouré de palmes tenues par des aigles et surmonté de la couronne. On trouve ce chiffre répété quatre fois dans le dessus-de-lit ; deux fois il est placé au-dessus du lion d'Espagne et de l'aigle d'Autriche, qui rappellent la famille de la reine Marie-Thérèse,

plutôt, je crois, qu'ils ne font allusion aux victoires de Louis XIV sur l'Espagne et sur l'Empire. Au bas du dessus-de-lit on voit l'écusson de la Reine, composé du lion de Léon et du château de Castille, et accompagné d'une figure de femme tenant un calice et représentant la Religion ; en face est le chiffre de la Dauphine Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière, chiffre composé des lettres *M. A. C. V. B.*, entouré de dauphins et accompagné d'une figure tenant des balances et représentant la Justice. Dans le haut, la même disposition est reproduite, sauf que les armes de la Reine sont remplacées par celles de la première duchesse d'Orléans, Henriette d'Angleterre, morte en 1670. Les écussons doubles, soutenus par des anges, aux quatre côtés du motif central, sont, d'une part ceux du Dauphin, fils de Louis XIV, et de la Dauphine, de l'autre ceux de Philippe, duc d'Orléans, frère du Roi, et de sa seconde femme, la Palatine, mariée en 1671 ; chacun de ces doubles écussons est répété deux fois. Les écussons des angles ont été rapprochés par Soulié, qui a fait des divers emblèmes de l'ouvrage une étude minutieuse [1], des conquêtes de Louis XIV en Hollande, en Flandre et en Lorraine et à la paix de Nimègue, qui les suivit. A gauche, dans le haut, est le lion de Hollande, armé d'un glaive et de trois flèches ; dans le bas, la croix de Lorraine à double branche ; à droite, dans l'angle du bas, on reconnaît le lion des anciens comtes de Flandre et enfin, à l'angle supérieur, l'emblème deux fois répété des mains qui se serrent et qui signifient, en terme de blason, paix et alliance.

Si ce magnifique dessus-de-lit, comme l'a supposé Soulié, a été fait du vivant de Marie-Thérèse, morte en 1683, la présence des armes de la Dauphine, mariée en 1680, permettrait d'en placer l'exécution vers 1682, à l'époque même où Louis XIV fixa sa résidence à Versailles. Cette hypothèse exclut absolument la pensée que ce chef-d'œuvre de science héraldique et de patience ait pu être fait à Saint-Cyr, dans les ateliers de travaux féminins auxquels s'intéressait M[me] de Maintenon et sur lesquels nous manquons encore de renseignements.

Sous Louis XV, la chambre de Louis XIV resta la chambre officielle. Le lever et le coucher y avaient toujours lieu, ainsi que les grandes audiences, que l'étiquette plaçait dans la Chambre du Roi. Pour le lever, Louis XV, qui

[1] Reproduite par Barbet de Jouy dans la *Notice* du Musée des Souverains, 2e éd., p. 170. L'objet a été acquis par l'État en 1850, par les soins de M. Victor Bart, qui a rappelé les circonstances de cette acquisition au récent Congrès des Sociétés des Beaux-Arts des départements.



Dessus de lit en dentelles aux chiffres de Louis XIV et de Marie-Thérèse

dormait ailleurs depuis 1738, venait en robe de chambre se placer dans le lit et, après le coucher, quand les courtisans s'étaient retirés, se relevait et gagnait, encore en robe de chambre son véritable lit. C'est à cette singulière habitude de l'étiquette de Versailles qu'on doit le dernier changement subi par la décoration de cette pièce. Dans l'hiver de 1758, Louis XV commença à souffrir du froid à son lever ; on pensa alors à établir une seconde cheminée. Mais on ne put assortir le marbre nouveau à celui qui était déjà dans la pièce et dont la beauté était, paraît-il, exceptionnelle. Gabriel prit le parti de retirer celui-ci et de faire deux cheminées nouvelles. Voici le petit dossier qui donne les preuves de ce remaniement jusqu'ici ignoré :

26 janvier.

Le contrôleur des Bâtiments à M. de Marigny.

Le Roy m'ordonna dimanche dernier de faire mettre un poele dans son ancienne chambre à coucher y ayant senti du froid pendant sa toilette. Ce poêle a été posé et chauffé le lendemain au soir. Sa Majesté ayant demandé ensuite d'en faire mettre un grand dans le Salon d'Hercule et dans celui de la Chapelle, j'ai été à Paris pour les choisir.

25 mars.

Gabriel à M. de Marigny.

Monsieur, Nous serons obligez de faire faire deux cheminées de marbre dans la chambre du Roy à Versailles, la cheminée qui existe aujourd'hui est un marbre ancien qui ne se trouve plus depuis très longtemps, et quoique la brèche violette fût celui qui en approchât davantage, il y en aurait une si grande disproportion de couleur qu'il ne faut pas, je crois, balancer à en faire deux. Comme cette opération est très pressée, pour être faite pendant le voyage de Compiègne, je mande au sieur Trouard de fureter tous les blocs pour en connoitre ce qu'il y a de meilleur et de m'en donner sur le champ avis pour que vous en ordonniez la délivrance...

31 mars.

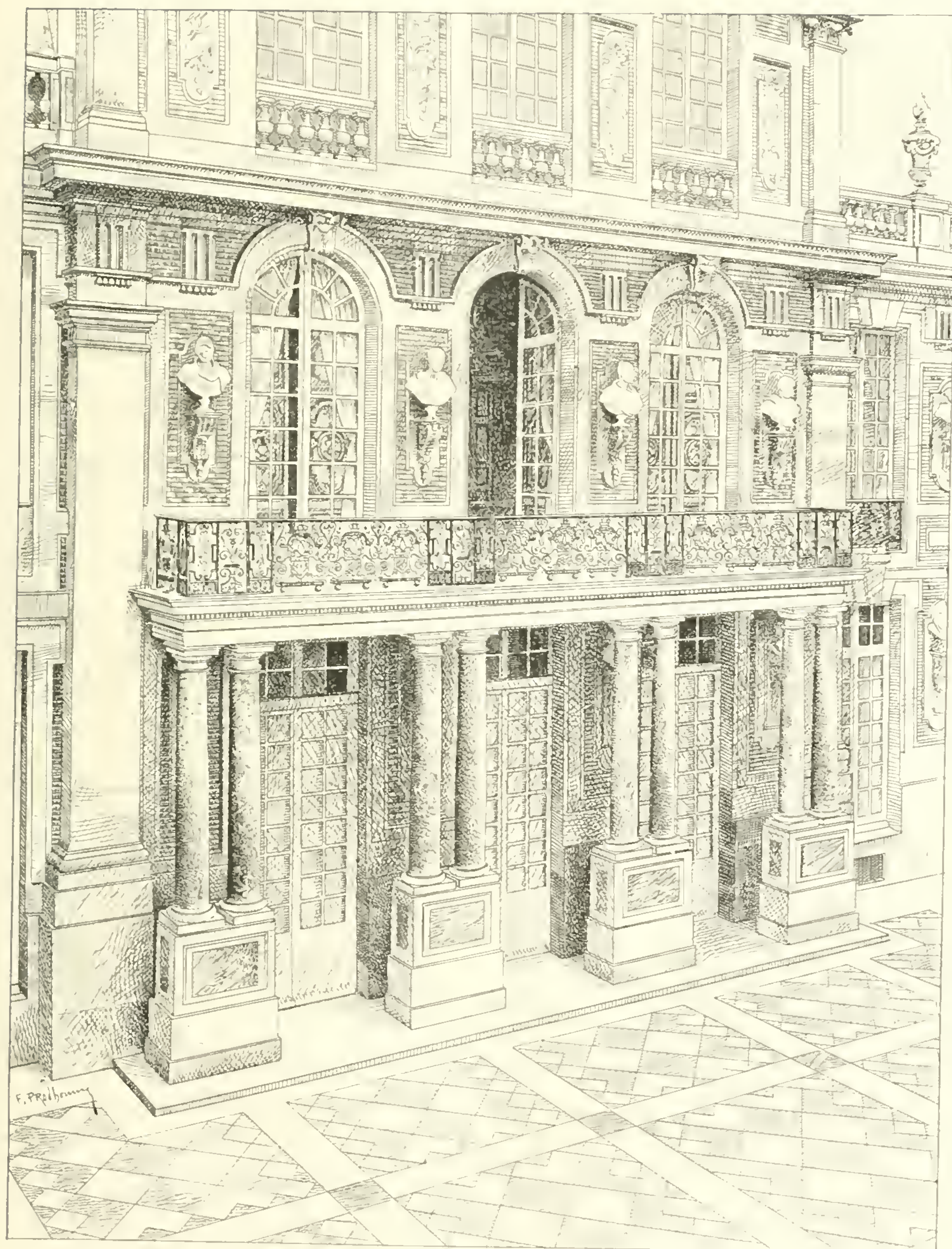
M. de Marigny à Gabriel.

Puisqu'il n'est pas possible, Monsieur, d'assortir la nouvelle cheminée de la chambre du Roy à Versailles avec la cheminée ancienne, j'approuve le parti que vous avez pris de les faire toutes les deux d'un marbre égal ; dès que le sieur Trouard aura fait le choix des marbres nécessaires et qu'il vous en aura donné avis, vous aurez agréable de m'en informer afin que je fasse expédier l'ordre de délivrance de ces marbres...

De la main de Marigny :

Il faudra trouver à placer ailleurs chez le Roy cette cheminée de sa chambre. Elle est, je crois, unique pour la beauté du marbre[1].

[1] Archives Nationales, O[1] 1811-1812. La plaque de l'ancienne cheminée, brisée en 1894, a été remplacée par un fac-simile.



Façade du palais de Versailles avec les fenêtres de la chambre du Roi

La mise en place de ces cheminées n'eut lieu qu'en 1761. Mais l'original du projet apporte un détail intéressant ; on y lit : « Projet pour mettre une double cheminée dans la chambre du Roi. La mesure et l'ordre est donnée à MM. Caffiery et Trouard. » Trouard est le fournisseur des marbres des Bâtiments ; quant à Jacques Caffiéri, les bronzes assez ordinaires de ces cheminées n'ajouteront guère à ce qui reste de son œuvre ; il est seulement curieux d'y voir l'excellent ciseleur s'essayer à imiter le style Louis XIV.

Les tableaux qui se plaçaient de chaque côté du lit et qu'on retirait pendant l'été n'avaient pas changé depuis Louis XIV ; c'est même un témoignage du respect avec lequel on conservait intacte la chambre du Grand Roi. Pour établir le fait à la fin du règne de Louis XV, les descriptions des guides comme Piganiol ou même La Martinière ne prouveraient pas grand'chose, car on sait que ce genre d'ouvrages ne se gênait guère, autrefois comme aujourd'hui, pour perpétuer des indications devenues erronées. Mais un document officiel du mois de juillet 1759 nous montre encore en place le « Raphaël » et le Dominiquin. A cette date, le garde des tableaux du Roi, Portail, propose d'en faire refaire les encadrements, pour les raisons suivantes exposées à M. de Marigny, qui donne aussitôt des ordres en conséquence :

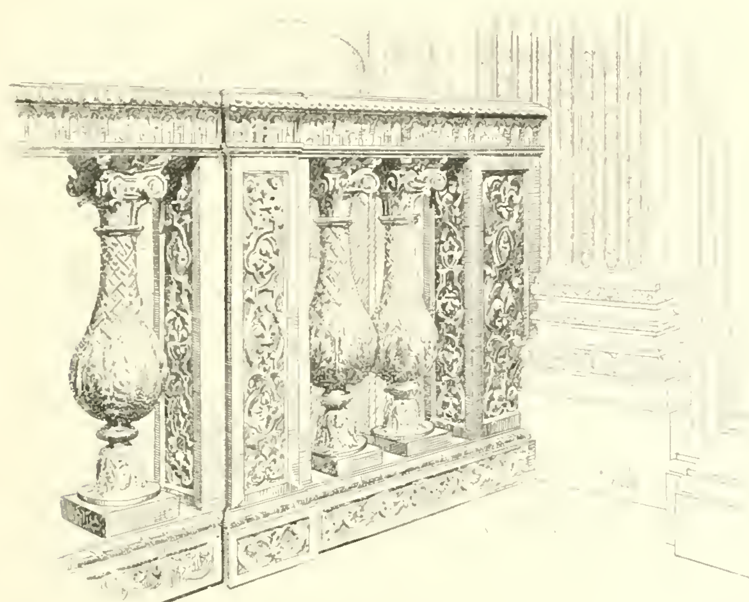
Monsieur, J'ay l'honneur de vous donner avis que j'ay examiné scrupuleusement les bordures du Saint-Jean de Raphaël et du David du Dominiquin, qui se placent annuellement aux deux côtés du lit du Roi. Ils sont d'un poids énorme et ils ne s'attachent sur les tapisseries que par dix vis, chacune desquelles traverse l'épaisseur des bordures et les tapisseries pour entrer dans les écrous scellés dans le mur. Cet usage ne peut être permis que pour des tableaux permanents ; ceux dont il est question sont dans le cas contraire. Il les faut placer et déplacer tous les ans avec beaucoup de difficulté, en sorte que le grand usage que l'on en a fait pendant et depuis le règne du feu Roy a tellement fatigué les bordures ainsi que les vis que... je prévois un danger indubitable d'hasarder d'entreprendre de les replacer dans l'état où elles sont. Je vous prie d'avoir agréable de donner incessamment vos ordres pour profiter de l'intervalle du temps où nous sommes à celui de la fin de l'automne, où se placent les meubles d'hiver, auquel temps on feroit sceller solidement quatre écrous dans le mur pour y suspendre les deux nouvelles bordures qui seront armées de ferrures suffisantes pour ne craindre aucun danger. J'ay l'honneur d'être, etc...

PORTAIL [1].

L'un de ces deux tableaux, le *David* du Dominiquin, vient de revenir à Versailles, après avoir été exposé au Louvre pendant la plus grande partie de

[1] Archives nationales, O[1] 1811.

ce siècle[1]; mais la bordure de style Louis XVI dont il est aujourd'hui entouré ne m'a pas permis de le remettre dans la chambre de Louis XIV. A défaut d'authenticité, les meubles actuellement placés dans la pièce ont l'avantage de ne point être en grand désaccord avec la décoration où triomphe la France de Coustou. Le *David* ne ferait bonne figure ici que dans un cadre Louis XIV, et avec son ancien pendant ; il y a du moins intérêt, pour les visiteurs de



BALUSTRE DU LIT DE LA CHAMBRE DE LOUIS XIV

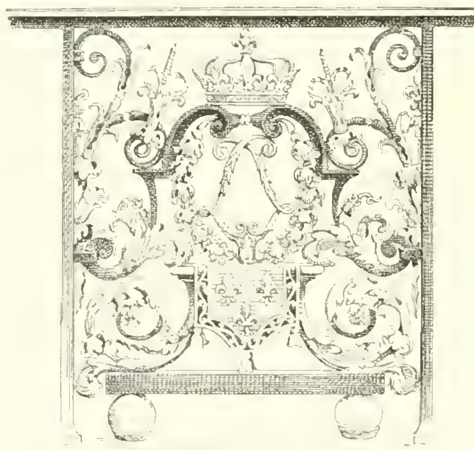
Versailles, à le trouver, aux grands appartements, dans le Salon de Diane. Quant au *Saint Jean*, bien oublié aujourd'hui après tant d'éclat, il faut le chercher au Musée de Marseille[2] : c'est le tableau où l'évangéliste assis sur son aigle et élevé en l'air par un nuage tient une tablette de la main gauche et regarde le ciel ; mais il n'est plus considéré comme un Raphaël, les doutes qu'émettait déjà Lépicié, en 1752, ayant été amplement justifiés par une appréciation plus attentive.

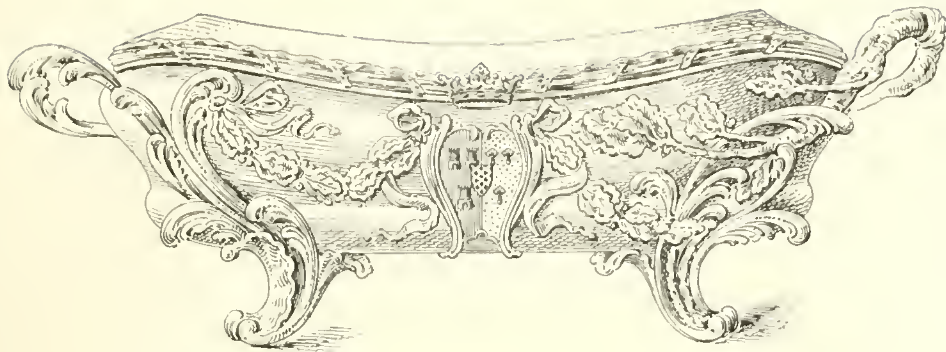
[1] Il est décrit encore dans le livre de MM. Lafenestre et Richtenberger.

[2] Passavant, II, 349 (n° 282). Gravé par Larmessin pour le Cabinet Crozat. Reporté de bois sur toile par les Préauld père et fils, en 1773. Envoyé par l'État à Marseille en 1802 ; n° 323 du catalogue du Musée par Bouillon-Landais.

Résumons, en terminant, les notions acquises par ces articles sur la chambre de Louis XIV. L'architecture et la presque totalité de la décoration remontent fort avant l'époque qu'on leur assignait et vraisemblablement à 1679; la forme définitive et les travaux de Coustou et de Lespingola sont seuls de 1701; enfin les cheminées ne sont que de la seconde moitié du règne de Louis XV et ont des bronzes de Jacques Caffiéri. L'importance de cette pièce si connue excusera sans doute la minutie de nos recherches. Il faut mener, d'ailleurs, une enquête semblable sur toutes les parties de Versailles pour commencer à voir clair dans l'histoire artistique du Château.

Pierre de NOLHAC.





NATTIER

PEINTRE DES FAVORITES DE LOUIS XV



C'EST grâce à M. de Nolhac, que nous connaissons désormais très exactement Nattier, peintre de Mesdames, filles de Louis XV[1]; nous allons présenter aujourd'hui aux lecteurs de la *Revue* un autre Nattier et étudier plus spécialement le grand artiste comme peintre des favorites du même prince.

Le sujet, au reste, n'est pas aussi mince qu'il pourrait le paraître au premier abord: Louis XV, avec la tranquille inconscience d'un héros de Meilhac, employa pour les fins les plus diverses le talent de Nattier et lui commanda tout ensemble son portrait, ceux de sa femme, de ses enfants, de ses petits-enfants... et de ses maîtresses : l'artiste sauva ce que la situation pouvait avoir de scabreux par un moyen qui n'est pas à la portée de tous, il fit des chefs-d'œuvre.

Ce fut seulement en 1740 que Nattier commença les portraits de ces diverses demoiselles de Mailly-Nesle qui tour à tour avaient obtenu, obtenaient ou allaient obtenir les faveurs galantes de Louis XV. Nous en avons un témoignage très précis dans une note de Mme Tocqué, la fille même de Nattier : « Mme de Mazarin amena en 1740 ses deux nièces, les belles Mlles de Nesle,

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1895.

connues depuis sous les noms de M[mes] de Châteauroux et de Flavacourt pour les peindre sous les allégories du Point du Jour et du Silence. Ces deux tableaux, chefs-d'œuvre de M. Nattier, firent tant de bruit à la cour qu'ils excitèrent la curiosité de la Reine qui, les ayant vus, fut si frappée de leur parfaite ressemblance qu'elle ordonna sur-le-champ à M. Nattier de commencer le portrait de M[me] Henriette [1]. »

Pour la connaissance complète de l'œuvre de Nattier, il était essentiel de retrouver ces deux pièces maîtresses ; MM. de Goncourt s'y efforcèrent, au cours de leurs curieuses études sur la *Duchesse de Châteauroux et ses sœurs*, mais le résultat ne fut point décisif ; du moins grâce à leurs patientes investigations et aux documents par eux mis en ordre, grâce également à M. Mantz qui élucida avec sa science coutumière bien des points incertains, il nous est permis d'aller aujourd'hui plus loin que nos devanciers et d'apporter une solution presque définitive.

Il ne nous a pas été donné toutefois de retrouver les deux toiles originales, mais seulement deux copies réduites, de la main même de Nattier, et, de plus, l'esquisse achevée de l'une d'elles. Cette dernière figure actuellement au musée de Marseille, qui le reçut de l'État en 1802 comme provenant de l'ancienne collection de la couronne ; il mesure 1m,32 sur 0m,90 de large et se trouve porté au catalogue [2] sous ce titre « Portrait de femme ». Précédemment on avait cru y reconnaître M[me] de Pompadour ; c'est, en réalité, M[me] de Châteauroux qui y est représentée sous l'allégorie du Point du Jour. Le peintre nous fait voir, nonchalamment étendue sur un nuage, une jeune femme au regard impérieux et à la prestance opulente, qui, une étoile au-dessus de la tête, la gorge découverte, drapée assez succinctement d'étoffes largement ordonnées et manquant aux bons endroits, tient de la main gauche une torche enflammée et de la droite une buire d'argent d'où s'échappe un filet d'eau : mieux que tous les commentaires qu'on en pourrait faire, l'excellente héliogravure de M. Dujardin renseignera nos lecteurs sur la valeur de cette peinture.

L'identification n'en peut être douteuse, quand on rapproche ce portrait de celui de M[me] de Châteauroux sous l'allégorie de la Force : il devient

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. II, p. 357.

[2] Catalogue du musée de Marseille, par Bouillon-Landais. Édition de 1877.



LA DUCHESSE DE CHATEAUROUX EN ÉTOILE DU MATIN

alors évident qu'ici et là c'est bien la même personne, traitée avec plus de vérité, antérieure, bien entendu, à l'allégorie de la Force.

Ce premier point acquis nous permettra de rectifier, en passant, une assertion des frères de Goncourt qui voudraient voir les traits de Mme de Châteauroux



La duchesse de Chateauroux en Point du Jour
(Original de la collection Platen, aujourd'hui au comte de Castellane.)

en Point du Jour dans une gravure de Malœuvre, comprise dans la série de Basan et présentée sous cette légende : « la Nuit passe, l'Aurore paroît » ; Mme de Châteauroux assurément n'a jamais eu rien de commun avec cette femme au visage maigre, au facies presque chevalin, à la large bouche, au nez fortement accentué : c'est à Marseille qu'on doit d'abord aller chercher sa ressemblance.

Récemment, à l'Exposition des portraits de femmes et d'enfants organisée par la Société philanthropique, figurèrent deux réductions par Nattier de ce portrait de Mme de Châteauroux et de celui de Mme de Flavacourt sous l'allé-

gorie du Silence. Ces deux tableaux appartiennent à M. le comte de Castellane, et ils avaient auparavant fait partie de la collection Von Platen à Stockholm : le catalogue de M. Olof Grandberg[1] les présentait comme ayant été commandés à Nattier par le comte de Tessin lors de son ambassade en France. Cette indication de provenance témoigne qu'on n'est pas ici en présence des originaux de Nattier, qui durent rester dans la famille de Mailly-Nesle, et la comparaison du portrait de Mme de Châteauroux avec l'esquisse achevée du musée de Marseille confirme cette assertion, puisqu'il appert que la composition en fut conçue par une représentation en pied, alors qu'ici nous sommes en présence de « figures jusqu'aux genoux », comme disent les professionnels.

Notons en passant qu'au témoignage de Mme Tocqué, le second de ces portraits est celui de Mme de Flavacourt. Comme il n'existe aucun portrait gravé de cette dame, nous voici en présence d'un document tout à fait inédit.

Le succès de ces portraits fut très vif, on l'a vu, et décida la Reine à commander à Nattier le portrait de Mme Henriette ; deux ans plus tard, en novembre 1742, Marie-Anne, marquise de la Tournelle, la prochaine duchesse de Châteauroux, éliminait officiellement du cœur de Louis XV Mme de Mailly, sa sœur, et devenait la favorite en titre du monarque, qui lui donnait alors, ainsi qu'à l'une de ses sœurs, Mme de Lauraguais, son portrait en buste peint par Nattier lui-même.

Le 22 décembre 1742, la nouvelle maîtresse obtenait à Versailles un logement proportionné à l'importance de son emploi, celui qu'avait occupé antérieurement le maréchal de Coigny ; on recourut à Nattier pour la décoration de cette pièce, et, le 12 février 1744, les Bâtiments versaient à celui-ci une somme de 1600 livres pour quatre petits tableaux, comme l'atteste cette ordonnance de paiement, inscrite à la date ci-dessus aux Comptes de 1743 : « au sieur Nattier, peintre, 1600 livres pour son payement de 4 tableaux qu'il a faits pour le château de Versailles pendant les six derniers mois de 1742. »

Il s'agit de rechercher la nature et la destination de ces toiles ; nous trouverons à ce sujet des renseignements suffisants dans un « état général des portraits faits pour le service du Roy tant sous les ordres de M. Orry que sous ceux de M. le marquis de Marigny depuis 1742 jusqu'en 1762 par le

1. [illegible] Stockholm, 1886.

sieur Nattier » ; cet état se trouve aux Archives nationales [1] ; on y lit aussi : « Quatre portraits pour Mme de Châteauroux : 1° Mme de Châteauroux la mère (*sic*) ; 2° Mme de Châteauroux ; 3° Mme sa sœur ; 4° une autre sœur. Les dits portraits



LA DUCHESSE DE CHATEAUROUX SOUS LA FIGURE DE LA FORCE
Gravure de Baléchou d'après Nattier. (L'original du tableau appartient à Mme la duchesse de Trévise.)

estimés chacun 400 livres, 1600 livres. » On relève encore dans plusieurs autres états similaires quelques indications qui ont leur importance ; dans certains, ces peintures sont mentionnées « petits portraits » ou « petits tableaux [2] » ; dans un autre, ils sont signalés « quatre petits tableaux pour la chambre de Mme la duchesse de Châteauroux [3] ».

[1] O¹ 1932.
[2] *Idem.*
[3] O¹ 1933.

Pour connaître exactement les dimensions de ces portraits, nous aurons recours à l'*Inventaire des tableaux du Roi* par Du Rameau (1784), qui mentionne au magasin de la Surintendance ce tableau de Nattier : « Une Pénitente dans le désert, hauteur 2 pieds 6 pouces, largeur 2 pieds 4 pouces ; » en 1760 Jeaurat avait déjà signalé cette peinture au même endroit sous ce titre : « Un portrait sous la figure d'une pénitente. » C'est là incontestablement l'un des tableaux de cette série, car de tous les ouvrages faits par Nattier pour le Roi, c'est là seulement qu'il peut rentrer[1].

Ce tableau, le lecteur l'a reconnu, n'est autre que le n° 657 du Louvre, communément nommé la *Madeleine* : il représente, dans un flot de soies blanches, une femme d'une trentaine d'années, les cheveux d'un blond cendré en désordre et paraissant garder encore des traces anciennes de poudre, l'œil brun, brillant d'un feu intense, le visage quelque peu maigre, la bouche assez forte ; cette femme est accoudée sur la paroi intérieure d'une grotte et tient ouvert sur ses genoux un livre au verso duquel on lit : *Psaumes — de la — pénitence, — Mon Dieu, — miséricordieux, — iniquité,* — et au recto : *Psaume* 4[2], et quelques lettres sans signification appréciable. Le tableau qui provient de l'ancienne collection de la Couronne est signé : *Nattier pinxit* et mesure 0m71 sur 0m76 de large ; il doit être actuellement dans sa forme originale ; il en avait été détourné à un moment pour être amené en ovale, comme le prouve un rempli qui est encore très apparent sur la toile et mord même sur la signature.

Est-ce là Mme de Châteauroux ? Sans doute on y relève bien un certain air de famille, mais aussi de notables différences et quant à la figure un peu plus amaigrie, et quant au nez qui semblerait plus fort, et quant à la bouche qui est plus grande. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à placer le tableau du Louvre à côté de l'allégorie de la Force, que Nattier exécu-

[1] Des preuves nouvelles de cette assertion seront ultérieurement fournies à l'article sur Nattier dans un prochain ouvrage sur *Les commandes officielles de tableaux au* XVIIIe *siècle*. Malheureusement, à la date où ces quatre portraits furent exécutés, les estimations des tableaux étaient assez arbitrairement faites par le contrôleur Orry ; on n'avait point encore le tarif, établi en 1753 par le marquis de Marigny « pour régler le prix des tableaux relativement à leur grandeur » ; dans ce tarif le prix de 500 livres était attribué à la toile de 15 sols, de 2 pieds sur 1 pied 8 pouces : c'est, on le voit, dans les dimensions du tableau qui nous occupe. Étant donné qu'Orry était un payeur impitoyable, ramenant les artistes à des prix souvent onéreux pour eux, que le tarif des portraits fut notamment relevé par son successeur Le Normant de Tournehen, on peut s'en tenir, à coup sûr, pour ce prix de 400 livres, aux dimensions données par Du Rameau.

[2] Ce psaume n'est autre que le « *Miserere mei, Deus* ».

tait cette même année, et dont l'original, signé et daté de 1743, appartient actuellement à Mme la marquise de Trévise; cette splendide peinture, de forme chantournée, est de dimensions bien plus considérables que le



LA MARQUISE DE MAILLY EN MARIE MADELEINE

Peinture de NATTIER au Musée du Louvre.

tableau du Louvre, et fut gravée par Baléchou : c'était — dit une note indicatrice — un dessus de porte qui aurait décoré le salon de Mme de Pompadour à Bellevue, et qui, avant sa destination actuelle, aurait figuré au château de Sceaux[1]; on peut présumer que le portrait de Mme de Château-

[1] Mme la marquise de Trévise possède également un pendant à ce tableau, de même provenance, sur lequel on relève la signature : *Nattier pinx.* 1739 : il représente une jeune femme de figure peu significative, ayant sur la tête un casque, et prenant de la main droite une glace qu'un Amour lui

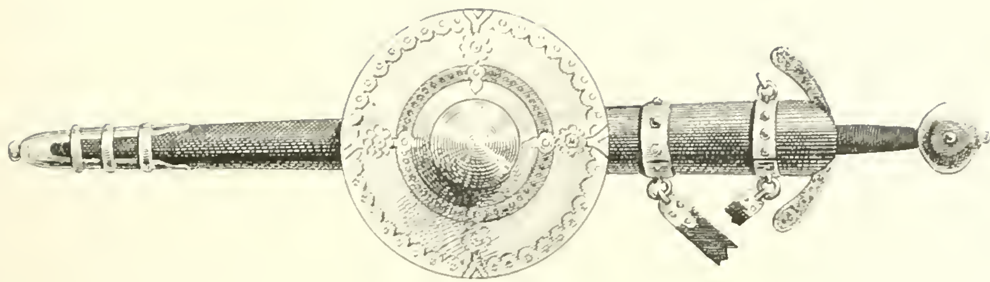
roux, que Nattier exécuta pour les appartements de la favorite à Versailles, devait être une réduction de cette allégorie de la Force, et le prix de 400 livres auquel il fut évalué donne quelque vraisemblance à cette supposition.

présente, tandis qu'un serpent est enroulé à son bras gauche ; ce portrait, sous l'allégorie de la Prudence, fut exposé au Salon de 1740 comme celui « d'une jeune femme de la cour de Louis XV » ; le nom de Mme de Lauraguais a été depuis prononcé à ce sujet, mais aucun document ne permet encore de porter à ce sujet un jugement bien certain.

Fernand ENGERAND.

(*La fin prochainement.*)





LES ARMES DE DUEL

SIMPLE ESSAI

On oublie trop, quand on veut traiter de l'histoire de l'épée, qu'il s'agit presque toujours d'une arme tranchante, tant est grand aujourd'hui l'engouement pour la pointe au détriment de la taille. On est d'accord pour établir que l'arme qui perfore est plus dangereuse que l'arme qui coupe, sans qu'on ait jamais songé à établir ce sophisme sur des données d'expérience. Et l'on oublie que l'époque où l'on se tua beaucoup en duel fut la seconde moitié du XVIe siècle, bien que les costumiers de théâtre soient les seuls à ignorer que, jusque sous Henri IV, l'épée couramment portée mesurait une largeur de lame variant de deux à trois doigts. C'est ce que prouvent les objets conservés et le témoignage des contemporains eux-mêmes.

Lorsque Jarnac et la Châtaigneraie furent engagés dans cette rencontre fameuse, on les voit armés d'épées qui tranchent assez pour « jarreter » l'oncle de Brantôme, sans qu'on sache du reste quelle défense protégeait les jambes chez l'un ou l'autre compagnon. On peut être certain qu'ils étaient munis de manches de mailles, de collets de buffle, et sans doute de pièces d'armes rentrant dans la catégorie de ces armures de champ clos que les Milanais et les Augsbourgeois établissaient de telle sorte, qu'entre les lames de ces carapaces d'acier on n'aurait pu passer la pointe d'une dague.

D'une façon générale, il faut considérer que l'épée dont on se servait dans les duels ne différait en rien de l'épée de ville, non plus peut-être que

de l'épée de guerre. Toutefois il faut, dès le XIIIe siècle, faire un départ entre les épées d'armes, c'est-à-dire celles qui se portaient à la guerre, et les épées de ceinture qui se portaient en tous temps, mais différaient des premières en ce que leur lame était moins rigide, moins robuste, comme n'ayant pas à forcer des défenses, mailles ou pièces de plates. C'est pourquoi on distinguera de bonne heure certaines épées à lame très forte, très roide et à pointe très aiguë, et on leur donna le nom d'*estocs* pour bien indiquer leur emploi. En général on les portait pendues à l'arçon gauche de la selle de guerre, et on les nommait aussi *épées d'arçon*. Les Allemands les façonnaient plus déliées et plus fines, plus longues, que ne le faisaient les Français et les Italiens, ils les portèrent aussi plus longtemps, et c'est peut-être de ces longues lames à section triangulaire ou en losange que dérivent les rapières du XVIIe siècle.



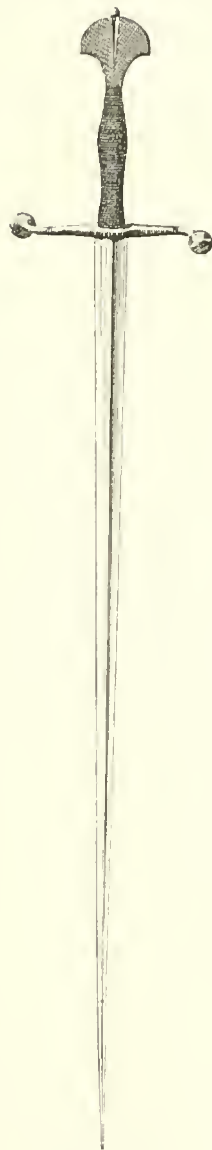
ÉPÉE DU XIIIe SIÈCLE
Collection du Cte de Valencia.

Pendant le XIIIe siècle et jusqu'à la fin du XVe, l'épée se porte large, et sa pointe, d'abord arrondie, se retaille bientôt en ogive souvent renforcée par une saillie de la nervure qui vient, à cette pointe, accentuer les plans de retaille de la lame entière. Ce fer à deux tranchants peut tailler, fournir des coups de pointe, mais il ne peut parer les coups sans s'endommager, s'ébrécher. Et d'ailleurs il ne doit pas servir à la parade, car, ainsi maniée, une bonne épée finirait par devenir une mauvaise scie. Aussi les gens qui ne sont point complètement vêtus d'anneaux ou de plates d'acier, portent-ils toujours un petit bouclier rond à une seule énarme. C'est la rondelle de poing, la rotelle, la boce, le broquel dont l'usage remonte à l'âge du bronze, disparaît de chez nous au XVIe siècle, mais existe encore aujourd'hui en Arabie, en Éthiopie et en Inde. Et c'est ce bouclier que l'on oppose à l'épée.

J'ai figuré ici quelques-unes de ces armes. Considérées dans l'espace et le temps, elles donnent la plus simple explication, comme aussi la meilleure,

des modifications que le développement de l'escrime a amenées en Europe, alors que tout, en Orient, est demeuré stationnaire. En somme, dès son apparition, l'épée est accompagnée du bouclier, son associé naturel à la guerre comme dans le courant habituel de la vie. Il ne faut pas oublier que jusqu'à la Révolution, le port de l'épée était absolument général ; depuis des siècles chacun portait son arme au côté. Et c'est une grave erreur de croire ces historiens qui racontent, sans apporter de preuves, que seuls les nobles avaient le droit de porter l'épée. C'est là une des bonnes plaisanteries de l'école romantique, comme aussi de dire que la noblesse avait le privilège de combattre à cheval. Les gens qui ont écrit cela oubliaient les sergents. Chacun portant l'épée devait plus ou moins savoir s'en servir, les duels, ou pour mieux dire les rencontres, étant fréquents. Autour de ces nécessités, sur lesquelles venaient se greffer les pratiques germaniques des combats singuliers le plus souvent juridiques, se développa l'escrime.

A mesure que l'usage de la pointe se mit à se vulgariser, on augmenta la dimension des rondelles de poing. Et cela s'explique facilement. Voici, par exemple, une de ces boces comme en portent les Arabes de Mascate, on voit combien elle est étroite, mais par contre elle est extraordinairement saillante. L'épée qui l'accompagne est faite pour frapper de taille, son extrémité est ronde. Mais voici une petite rondelle des Somalis de la baie de Tadjourah. Plus large, beaucoup plus plate, elle présente en outre un orle saillant qui arrêtera les coups de pointe. C'est que l'épée somali est aiguë, en forme de feuille d'iris, d'un type antique qui rappelle à la fois ceux de l'antiquité grecque et ceux des divers âges du bronze.



Estoc allemand
Vers 1515.
(Travail allemand.)

Établissons bien que je ne m'occupe ici que des armes de duel, civiles, si j'ose dire, et que je ne m'occupe en rien des armes de guerre. Il faut cepen-

dant remarquer que le soldat armé seulement d'une épée porte toujours sa rondache, comme le capitaine de gens de pied le fera encore au commencement du XVIIe siècle.

La rondache ne fut que peu usitée dans la vie courante ; elle était trop lourde et ne pouvait point se porter, comme un broquel, attaché aux pendants ou au fourreau de l'épée. Mais on en usa beaucoup, dès le XVe siècle, dans

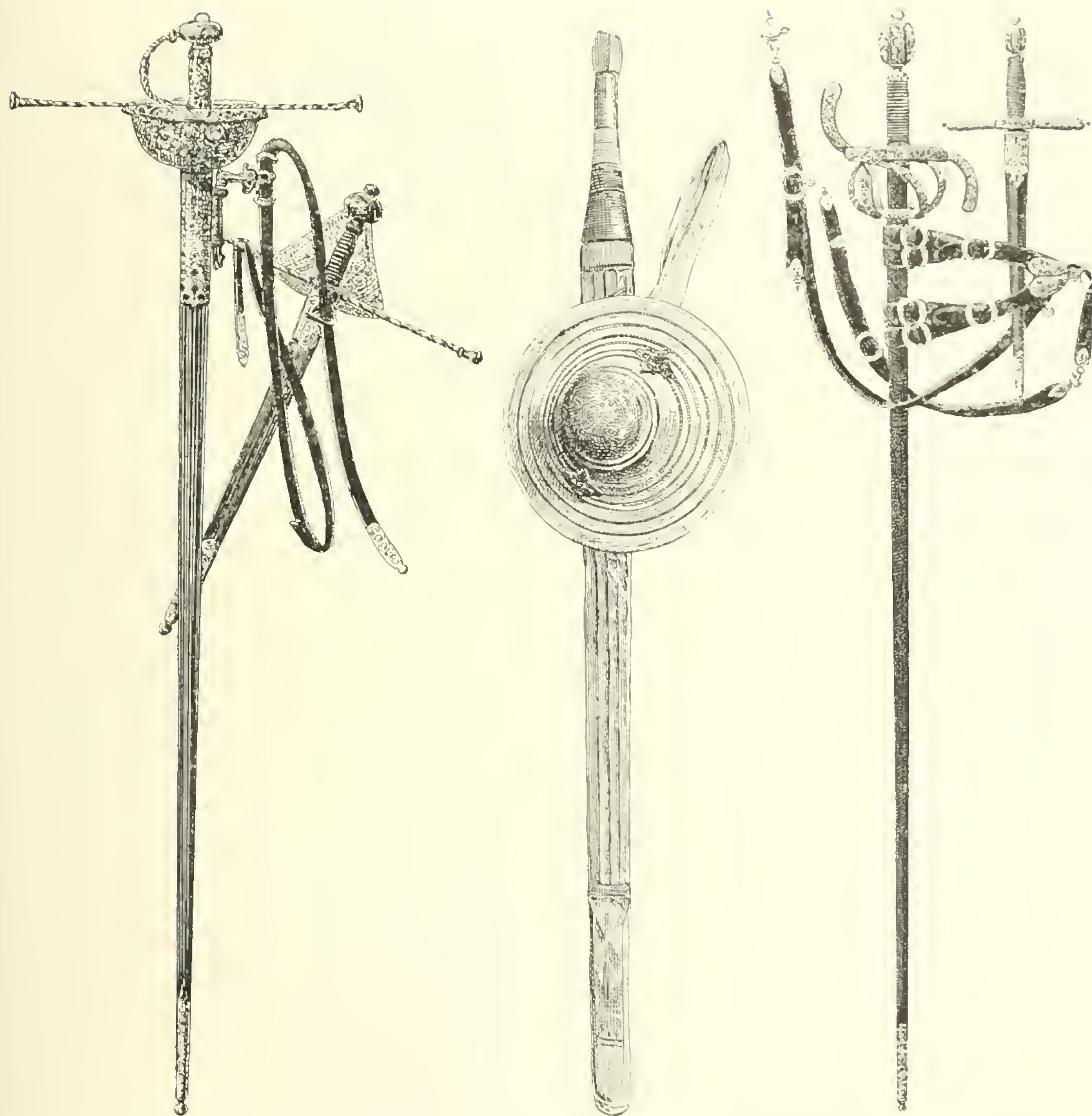


Épée et rondelle somalis

les combats singuliers, tandis qu'à côté d'elle se développait toute une catégorie de défenses singulières qui, sous la dénomination de targes, de bras armés, attendent encore leur historien. Dans ces objets on reconnaît la préoccupation bien nette de réunir le brassard, c'est-à-dire le canon d'avant-bras de l'armure, la garde du gantelet et le bouclier en un seul et même corps. Les musées, les collections particulières possèdent de ces bras armés qui sont extrêmement compliqués jusqu'à fournir une série de pointes dentelées, tranchantes, mobiles à volonté, et aussi une petite arme à feu dissimulée dans leur masse. Mais ces dernières targes rentrent dans une classe particulière d'armes que je désignerai, en les réunissant sous un vocable familier, mais exact, *d'armes pour rentrer chez soi*. J'en ferai quelque jour une revue si j'apprends que ces études puissent intéresser.

Mais, vers la fin du XVe siècle, apparaît une arme qui va devenir la fidèle

compagne de l'épée. Car, à mesure que celle-ci se délie et s'allonge, le bouclier devient de moins en moins suffisant ; il ne vaut que contre la lame



Épée et dague espagnoles vers 1545 — Épée et rondelle de Mascate — Épée et dague du XVIe siècle

courte. La dague ne présente point ce désavantage, et elle a une qualité admirable, c'est d'être en même temps une arme offensive ; sa pointe aiguë,



FLAMBERGE
XVIIIe siècle
(Travail allemand.)

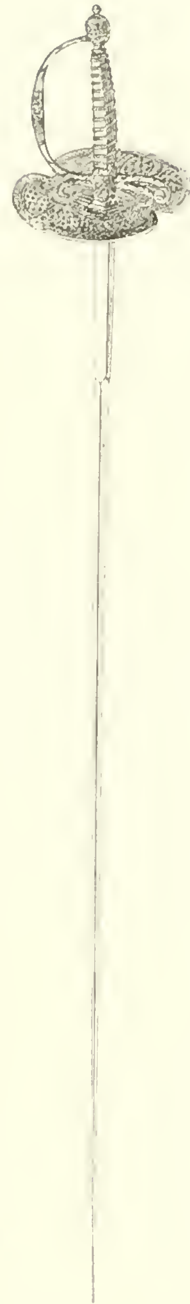
robuste ou déliée, fausse ou trompe les défenses de corps. Elle s'associe à l'épée pour parer les coups fournis en dedans, laissant celle-ci s'opposer à ceux qui sont fournis en dehors. Ou bien elle se croise avec elle pour parer les fendants qui menacent de tomber verticalement sur l'homme. L'adjonction de la dague à l'épée marque l'apogée de cette belle escrime qui persistera en Espagne jusqu'au milieu du XVIIe siècle et où les grands maîtres italiens ne connurent point de rivaux. Les querelles des maîtres d'armes de ce temps dépassent tout ce que peut nous offrir notre époque elle-même, — et c'est beaucoup dire. Les escrimeurs anglais ne pardonnèrent point aux Italiens qui venaient, avec leurs rapières et leurs dagues dorées, bonnes tout au plus à enfiler des grenouilles, apprendre aux Londoniens les arcanes de leur art. Il faut lire dans les *Paradoxes* de Silver les incidents de ces luttes épiques où l'avantage resta d'ailleurs aux Italiens qu'aucun peuple n'a jamais égalés dans la pratique de l'épée. C'est là une vérité qu'il est sage d'admettre et que connaissait déjà Montaigne.

L'épée et la dague demeurèrent les armes souveraines du duel, de 1550 à 1620 et même plus tard. L'usage de l'épée seule fut très long à prévaloir contre les deux associées. On commet toujours des anachronismes à propos de la rapière qui ne fut, on peut l'avancer, jamais d'usage courant en France. Ces longues épées à lame démesurée, allant jusqu'à quatre pieds six pouces du pommeau à la pointe, montées sur des gardes à anneaux serrés ou à coquilles ajourées de fenestrations délicates, restèrent en Italie, en Allemagne et en Espagne. A Naples, pays avant tout espagnol, le type s'en est conservé presque jusqu'à nos jours.

En France, on se servait, sous Charles IX et Henri III, d'épées toujours tranchantes que l'on portait parfois seules, et on tâchait de parer les coups, de saisir la lame de l'adversaire avec la main gauche gardée par un gant épais de cuir de cerf, d'élan ou de peau de buffle. Les duellistes, spadassins et gens de pareille engeance, ne marchaient point alors sans manches de

mailles, collets de mouflon de Sardaigne, et gants de prise. C'étaient de véritables gants à armer, comme ceux-là mêmes dont la collection Édouard de Beaumont nous fournit des modèles. On peut le voir, ces gants sont garnis, du côté de la paume, avec des traînées de mailles d'acier qui permettent à la main d'empoigner une lame tranchante sans en redouter de coupures. Des pièces d'acier, des tuiles, arment le dessus de la main comme la garde du gant. Brantôme ne les oublie pas, ces gants de prise, quand il parle des spadassins vénitiens qui se tuaient « comme mouches » par les places. L'usage de ces gros gants épais se continua longtemps, il en est encore question dans les livres d'escrime du temps de Louis XIV. C'est qu'alors on continuait de se servir de la main gauche pour parer, pour empoigner l'épée de l'adversaire, le désarmer, ou même briser la lame et l'utiliser comme un poignard, car la dague n'existe plus alors, même comme arme de guerre.

Avec la jeunesse de Louis XIV, la mode a complètement changé. Les longues lames disparaissent et font place à la courte épée qui se manie seule et doit suffire à l'attaque comme à la parade, avec une aide prévue de la main gauche. C'est en France que s'effectua ce changement. On y inaugura l'escrime moderne avec ces épées légères, triangulaires, assez courtes, dont le maniement facile devait amener des modifications si profondes dans la théorie comme dans la pratique de l'escrime. D'ailleurs, celle-ci tombait un peu partout dans l'anarchie. On exagérait ses côtés fantaisistes, on faisait des dagues à ressorts, se triplant tout à coup comme un trident. Et l'on avait vu, à la belle époque, le célèbre Grassi préconiser une escrime où l'on s'en allait une épée de chaque main, ferrailler contre un adversaire souvent pareillement armé. C'est à ces sortes de duels que servaient les *épées jumelles* renfermées dans un même fourreau.

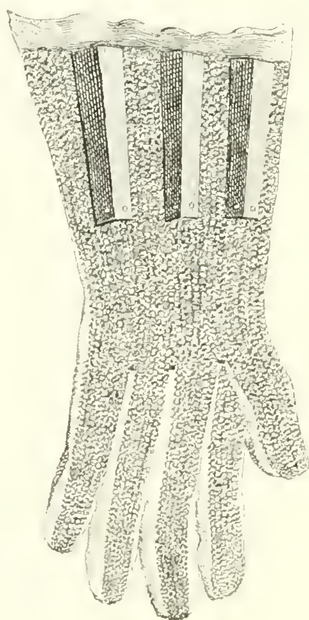


ÉPÉE FRANÇAISE
Vers 1775.

Au point de vue artistique, la belle époque de l'épée

était bien près de sa fin. Il ne se passa point quinze ans avant que l'art du forgeur d'épées ne disparût de la France. Les produits industriels de Solingen inondent le marché, et les monteurs fourbisseurs d'épées n'assemblent plus guère que des garnitures de bronze doré ayant perdu tout caractère architectonique et surtout toute apparence de grandeur. L'épée était une notion qui s'en allait, la Révolution n'avança point de beaucoup sa disparition. L'individualisme, que représente cette arme entre toutes, allait faire place aux notions générales, aux groupements de l'État moderne où le duel survit, toléré comme une distraction oubliée par un législateur qui grandit et tomba sous l'épée militaire dont il fit la fin nécessaire et l'extrême raison de toutes choses.

Maurice MAINDRON.



LA BASILIQUE DE CHERCHEL

On sait que la petite ville de Cherchel (Algérie), posée au bord de la mer, adossée à une verte montagne, dans une région fertile, riche en minerais de fer et en granit, occupe l'emplacement de Césarée, capitale de l'antique Maurétanie.

Là résidèrent deux rois, Juba II, le protégé d'Auguste et le gendre de Cléopâtre, et son fils Ptolémée, cousin de Caligula, et qui fut étranglé par lui.

Là résidèrent, après eux, les gouverneurs romains de la province et les chefs de la flotte. D'Alexandrie, par les relations commerciales, la civilisation hellénique avait rayonné sur ce coin privilégié de la côte, et Juba II, le prince archéologue, fort épris de sculpture grecque, s'était plu à y multiplier les images des statues les plus célèbres. Aussi les fragments archéologiques rencontrés à Cherchel se distinguent-ils par un caractère exceptionnel de richesse et d'élégance. Les inscriptions y sont gravées sur de belles plaques de marbre, alors que dans le reste de l'Algérie, elles apparaissent taillées sur de la pierre grossière. Des œuvres d'art y ont été exhumées, qui feraient honneur au Louvre.

De cette opulente capitale, dévastée par les guerres, les incendies, les tremblements de terre, et par la pioche infatigable des extracteurs de matériaux, il ne reste plus guère qu'une poussière. Il est difficile d'y relever les linéaments d'un édifice complet, les contours d'un ensemble, étant donné surtout qu'à présent, depuis que nous y sommes et que nous colonisons.

l'explorateur se trouve arrêté à chaque instant par les routes, les jardins, les maisons, les arbres, qu'il serait fâcheux d'arracher.

Qu'y reste-t-il, en fait de monuments, qui donne l'impression d'un tout ? Peu de chose.

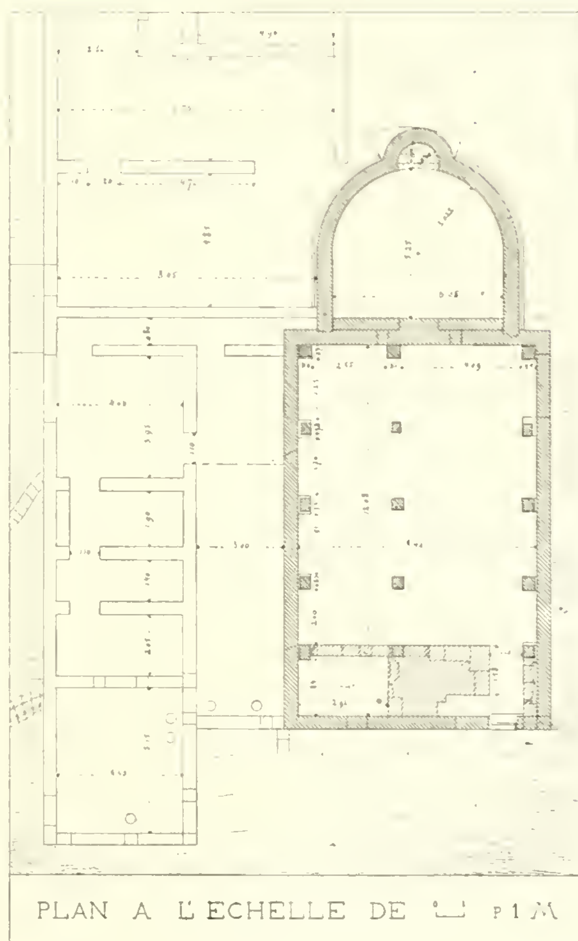


ETAT DE L'EDIFICE AV MOMENT DES FOVILLES.

Le théâtre, transformé en carrière de tuf, n'est plus indiqué que par un mouvement de terrain dessinant à peu près l'emplacement où se tenaient les spectateurs, face à la mer. L'hippodrome a encore son mur de soutènement visible sur une longueur d'environ 400 mètres; mais la *spina* a été arrachée, et les pierres de taille qui formaient cette épine dorsale du cirque ont été employées à la construction de la nouvelle église. L'amphithéâtre a son ovale nettement dessiné, malheureusement les gradins n'en sont déjà plus reconnaissables que dans la partie *est*. Le reste a disparu. Des fouilles que j'ai entreprises avec la collaboration de l'autorité militaire, pour le compte du comité des travaux historiques, ont remis au jour, après quatre années d'excavation et de déblaiement, un grandiose établissement de thermes, remarquable par la beauté du plan comme par la magnificence de ses pavements d'onyx et de mosaïque.

Pour une ville comme Césarée, riche en temples et en édifices de toute sorte qu'on accourait visiter même du fond de l'Espagne (comme en témoigne une inscription en vers), on trouvera que c'est peu.

La basilique dont nous donnons le plan inédit, dû au crayon de M. Charles Chipiez, l'éminent architecte si connu par ses belles restitutions de monuments antiques, est le dernier monument exhumé (près la porte de Ténez) avec le concours de l'atelier des détenus[1] et présente cet avantage d'offrir, elle aussi, un ensemble.


PLAN A L'ECHELLE DE P 1 M

C'est un rectangle $8^m,40 \times 12^m,08$ terminé par une partie semi-circulaire ou abside ($3^m,25$ de rayon), qui se raccorde à la grande salle par des murs droits (longueur totale dans œuvre $18^m,33$). La salle, partagée en deux nefs inégales (l'une a $4^m,94$ de large, et l'autre $3^m,45$) par des piliers quadrangulaires, se trouve en contre-bas de l'abside, dont elle est séparée par un mur de briques. Elle est adossée, d'un côté, à des logements particuliers.

Ce n'est sans doute pas dans cette basilique aux proportions exiguës que saint Augustin a harangué les gens de Césarée et les a fait renoncer à l'usage des joutes sanglantes, qu'il jugeait barbares.

On y a recueilli des fragments de plats en terre rouge, portant la croix gemmée, la colombe, et une figure de Christ drapé, tenant sa croix, avec une longue chevelure ondulée.

[1] Ce pénitencier avait alors pour capitaine M. Sordes et pour lieutenant M. Perrin.

Des fragments de fenêtres de pierre découpées à jour (*claustra*), analogues à celles de la basilique reproduite sur un reliquaire porte-lampe trouvé à Orléansville, offrent le monogramme du Christ.

Malgré la modestie de ses dimensions et le peu d'homogénéité de ses matériaux (ce sont des pierres empruntées pêle-mêle à des édifices antérieurs), cette basilique d'une basse époque a de l'intérêt dans son humilité même.

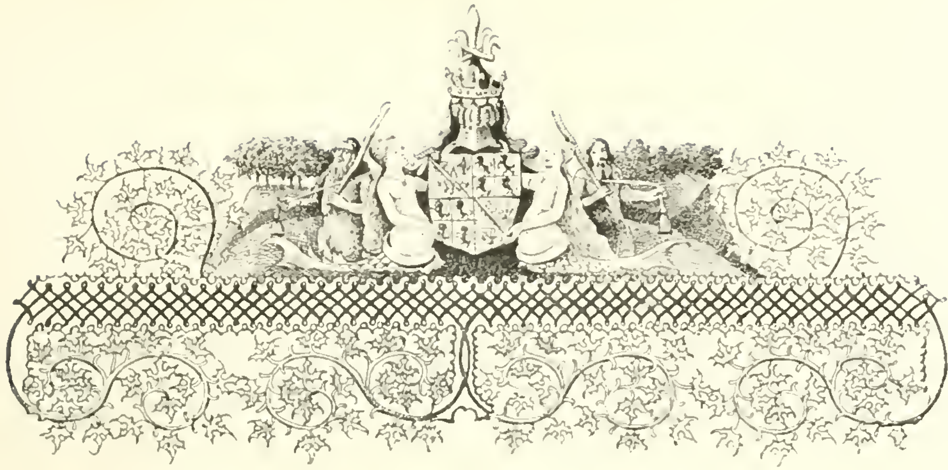
Voilà le commencement de l'évolution qui aboutira à l'harmonie des cathédrales gothiques. On se rappelle que les premiers chrétiens adoptèrent, pour se réunir, des basiliques civiles ou tribunaux spacieux qu'ils ornèrent d'emblèmes.

Où se tenait le juge, se tiendra l'évêque. Plus tard, à ce rectangle terminé par une demi-rotonde viendront s'ajouter les bras ou transepts qui donneront à l'édifice la forme d'une croix latine. Puis des cloches seront suspendues, des tours se dresseront ; l'Ancien et le Nouveau Testament seront racontés sur les vitraux et sur les sculptures du portail et de l'intérieur ; enfin la cathédrale deviendra l'abrégé mystique de l'univers, montrant le ciel et ses séraphins, l'enfer et ses diables, la terre et ses ressuscités. Entre le ciel et la terre sont des nuages aux formes fantastiques que rappellent peut-être les gargouilles, lesquelles ne symbolisent pas toujours des vices ou des vertus.

Presque contiguës à cette basilique de Cherchel (que le propriétaire arabe a recomblée), nous avons rencontré deux mosaïques cintrées, dont l'une représente des poissons, et l'autre un vase entre deux paons affrontés.

Une souscription publique, à laquelle M[gr] Dusserre, archevêque d'Alger, a libéralement pris la plus grande part, a permis d'enlever ces mosaïques, de les réparer et de les installer dans la nouvelle église de Cherchel dont elles décorent le parquet, dans le voisinage de l'autel, reliant en quelque sorte notre domination à celle des Romains et rappelant aux colons d'aujourd'hui le temps où saint Augustin prêcha devant leurs prédécesseurs.

Victor WAILLE.



JEAN FOUQUET[1]

IV

Devenu chef d'un atelier actif, entreprenant, abondamment producteur de miniatures, et demandant à ces humbles besognes très appréciées alors son principal et plus lucratif gagne-pain. Fouquet n'en continuait pas moins à peindre sur panneau des portraits dans le genre de ceux qui avaient commencé sa réputation. La collection Liechtenstein, à Vienne, en possède un qu'on ne connait pas assez en France, quoiqu'il mérite au plus haut point d'être connu[2]. Fait unique dans la carrière de Fouquet, au moins parmi les œuvres qui nous restent de lui, ce portrait est daté, et nous offre un point de repère d'autant plus intéressant. C'est peu de temps avant la fameuse miniature du Boccace, et dans la même note grave, simple, toute nationale, sans enjolivements ni fioritures italiennes, qu'il fut exécuté. La date, en caractères gothiques agrémentés de paraphes et d'arabesques de calligraphe, qui se détache si nettement, comme un ornement et une broderie, sur la nudité brun rougeâtre et tout unie du fond, coupée en son milieu par le visage, faisant à elle seule décor pour l'encadrer et le relever d'une élégance, est 1456[3]. Par le style, la netteté expressive du trait, la volonté hardie même du

[1] Voir la *Revue* des 10 avril, 10 août et 10 septembre 1897, t. I, p. 25 et t. II, p. 15 et 147.

[2] La reproduction que nous en donnons est due à l'obligeance d'un ami, M. Albert Bossy, qui a bien voulu nous autoriser à reproduire l'excellente photographie qu'il en a faite.

[3] On lisait autrefois cette date 1476. C'est ainsi que la donne encore le catalogue de la collection Liechtenstein (édit. de 1885). Mais la seule lecture paléographique exacte pour le troisième chiffre est 5. Nous sommes, en ceci, d'accord avec M. Bode dans son étude récente sur la collection Liechtenstein (*Graphischen Künste*, 18e année, 1895, p. 109 sq.).

moindre contour de ligne, elle est d'un art tout voisin, soit des lacs d'amour qui relient constamment l'une à l'autre la double lettre du chiffre d'Étienne Chevalier dans les *Heures*, soit du nom même de Fouquet inscrit par lui avec tant de décision et de façon également décorative sur son propre portrait d'émail. Ce simple détail équivaudrait presque déjà à une signature, si l'œuvre ne portait en elle-même et de tous points la marque du maître qui l'a peinte. C'est certainement un grand personnage qui a posé [1]. Peut-être, en cherchant bien, arriverait-on à le retrouver dans l'assemblée des juges du duc d'Alençon. Mais, quel que soit cet inconnu apparu de face et à mi-corps, en costume de tous les jours, vêtement et bonnet sombres, derrière un rebord de pierre où il pose une des mains, il a été fixé en toute sa vie profonde. Les chairs ont la pâleur mate habituelle à Fouquet dans toutes les œuvres que n'a pas gâté le jus accumulé des vernis postérieurs; et le visage a une solidité de structure, une énergie d'expression, qui font vivre et parler dans la bouche et les yeux l'âme même aux instincts dominateurs, intelligents et nobles. C'est une merveille en sa sobriété. Tout au plus, si on la compare au portrait de Charles VII, d'où elle dérive à certains égards avec plus de souplesse, trouverait-on en cette œuvre, d'aspect et de caractère tout français, comme un arrière-goût, un reste atténué des parfums florentins.

C'est, au contraire, bien nettement à l'italienne, sur la richesse voyante d'un fond de dorures et de marbres enchâssés, que fut placé le chancelier de France, Guillaume Jouvenel des Ursins [2], baron de Trainel, seigneur de La Motte Josseran, Marigny, Saint-Bricon et autres lieux, dont, à quelque temps de là, Fouquet dut faire également le portrait. L'âge du personnage, qui n'y paraît pas loin de la soixantaine, permet de croire presque sûrement la peinture exécutée entre 1458 et 1460 environ [3]. C'était le temps de sa plus grande

[1] La conjecture émise par M. Friedlaender, qu'il pourrait s'agir d'un portrait de l'artiste par lui-même, est absolument insoutenable, et ne peut tenir qu'à un souvenir inexact de l'émail du Louvre. Le rapprochement seul des deux images y apporte le plus formel démenti.

[2] Il ne saurait y avoir de doute sur l'orthographe vraie du nom, qu'il faut écrire, conformément aux documents d'archives, *Jouvenel* ou *Juvenel*, non *Juvénal*, comme on l'a dit trop longtemps. Sur cette question, voir la thèse de M. Louis Batiffol (*Jean Jouvenel, prévôt des marchands de la ville de Paris*; Paris, 1894), et plusieurs articles antérieurement publiés par lui dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (années 1889 et 1893).

[3] Guillaume Jouvenel était né à Paris le 15 mars 1400. C'était le cinquième fils du prévôt des marchands, qui n'eut pas moins de seize enfants, comme on sait. Cf. le Père Anselme, *Hist. généalogique de la Maison de France*, t. VI, p. 401. Un célèbre tableau, aujourd'hui au Louvre, mais de fabrique plutôt que d'art véritable, exécuté après la mort du chef de la maison, et selon toutes vraisemblances vers 1445, pour la chapelle des Ursins à Notre-Dame de Paris, nous montre, en longue rangée derrière le père et la mère, tous les enfants alors survivants.



prospérité, fortement atteinte par la mort du roi Charles VII, et durant laquelle seule a pu naître une aussi triomphante effigie. L'excellent burin de



Portrait d'homme, par Jean Fouquet

(Collection Liechtenstein, à Vienne.)

de M. Achille Jacquet en a su rendre et fixer, pour les débuts mêmes de cette *Revue*, toute la majestueuse ampleur. Il suffira de rappeler combien

solennellement en prières, mais visiblement plus occupé de pensées mondaines que d'oraisons, gros, gras, haut en couleur, sentant le parvenu d'une lieue, le premier magistrat de France, en riche costume largement bordé de fourrure avec l'escarcelle au côté, étale sa rotondité béate, avec un air d'importance, devant le prie-Dieu et le coussin soigneusement drapés à ses armes où repose son livre d'heures. On ne brillait pas précisément par la modestie dans la famille des Ursins, et, depuis un demi-siècle que leur fortune croissait, ils avaient eu le temps d'oublier leurs humbles origines, le simple drapier de Troyes Pierre Jouvenel d'où ils étaient sortis, pour se fabriquer de toutes pièces un arbre généalogique illustre et une prétendue descendance des Orsini de Florence. Comme son frère l'archevêque chroniqueur, qui propagea la légende, mais la justifiait au moins par plus de distinction, M. le garde des sceaux, sous sa mine épaisse et commune de roturier à la fois autoritaire et bon vivant, semble pénétré au plus haut point de l'orgueil dynastique. C'est probablement pour la chapelle seigneuriale si richement ornée, où il devait être enterré près des siens, à Notre-Dame de Paris, qu'il eut l'idée de commander ce portrait[1], dans la même manière pompeuse que celui de son collègue Étienne Chevalier, qu'il jalousait sans doute en son for intérieur et dont il blâmait l'outrecuidance. D'une œuvre à l'autre, on sent comme une émulation de vanité, un désir de plus en plus marqué d'ostentation, qu'une analogie de facture n'explique pas seule. Point n'est besoin au chancelier de répondant, de saint patron pour se présenter devant Dieu : il traite directement avec lui, en homme sûr de son fait ; et, pour le dignement encadrer, le peintre a eu recours au plus fastueux décor florentin, doré sur toutes les coutures, surchargé d'arabesques et d'ornements, où de petits ours muselés se jouant dans les feuillages ou formant ingénieusement supports des chapiteaux, rappellent abondamment les titres ambitieux et l'ordinaire blason de son noble client. De cette peinture, longtemps dédaignée et méconnue, le Louvre peut à bon droit s'enorgueillir. Si elle n'avait, comme le portrait de Charles VII, souffert des ravages du temps, elle irait de pair avec le diptyque de Melun et l'égalerait presque en importance.

[1] Ceci, d'ailleurs, n'est qu'une conjecture. Gaignières, qui a reproduit le portrait, à la fin du XVII[e] siècle ou au début du XVIII[e], ne dit rien de l'endroit où il se trouvait (*Bibl. nat.*, Estampes Oa 15 fol. 27). On a supposé un peu trop légèrement en ces dernières années qu'il lui appartenait. C'est en 1835 que l'œuvre fut achetée par le Louvre sous le nom de *Durer*, qu'on crut bien faire de rectifier presque aussitôt en l'appelant *Wolgemuth*.

Pendant les vingt dernières années de la carrière de Fouquet, de 1460 à 1480 environ, c'est à peine si quelques œuvres jalonnent encore le chemin, si quelques documents clairsemés, quelques vagues mentions de comptes permettent de suivre et de retrouver çà et là sa trace : faible lueur pour se guider en pleine obscurité. Dans le cérémonial des obsèques de Charles VII, par exemple, il semble avoir joué un rôle ou dû le jouer, sans qu'on puisse dire lequel. On sait quelle importance avait l'exécution d'une effigie exacte, avec visage et mains moulés sur le corps même du roi défunt, et destinée à l'accompagner jusqu'à Saint-Denis, à faire revivre en quelque sorte à tous les yeux son image au cours des funérailles. C'était toujours le peintre en titre et valet de chambre attaché à la personne royale qui en était chargé. Immédiatement après la mort de Charles VII au château de Mehun-sur-Yèvre, près de Bourges (22 juillet 1461), Jacques de Litemont ou Lichtemont s'acquitte ainsi de son office. Mais d'où vient qu'ensuite, en grande hâte, on envoie de Bourges à Paris, avec l'empreinte du visage, un artiste exprès à la recherche de Fouquet, sinon par désir de la lui soumettre ou pour lui faire achever l'œuvre commencée? De quelque façon qu'on l'interprète, le document n'est pas pour diminuer son importance[1]. A quelque temps de là, le 25 septembre de la même année, c'est à Tours que nous retrouvons Fouquet, appelé dans le conseil de la ville, pour dire son mot et donner son avis d'expert à la compétence reconnue, dans les délibérations préparatoires des fêtes qu'on projetait pour l'entrée du nouveau souverain, Louis XI. C'est d'après lui que furent décidées la forme et la couleur du poêle qu'on portera sur la tête du roi, sans doute même sur ses dessins que les broderies en furent exécutées. C'est à lui surtout que revint l'entière organisation des échafauds, mystères et farces qu'on avait l'intention de semer, selon l'usage, tout le long du cortège, et dont il dressa le soir même le plan « après disner, en l'hostel de Me Jehan Bernard », lieutenant général du bailli de Touraine, où avait dû se réunir *en humant le pot* la commission nommée à cet effet.

[1] De ce curieux texte dès longtemps publié par le marquis De Laborde (*Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 158), contentons-nous de rappeler le passage concernant Fouquet : « ... Pour le voyage de Pierre de Hennes de Bourges à Paris, pour apporter l'empreinte dudit visage, *y cuidant trouver Foulquet le paintre*, auquel voyage il a vaqué 4 jours. » Il pourrait bien se faire qu'on découvre un jour que Fouquet eut la haute main à Paris dans l'exécution de tout le matériel obligé des funérailles. Une note malheureusement trop peu explicite du Dr Giraudet (*Les artistes tourangeaux*; Tours, 1885, in-8°) semble donner à cet égard une indication qui serait à vérifier sur textes précis d'archives.

M. Paul Viollet a raconté jadis dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1], de façon aussi vive qu'amusante, toute cette histoire, avec la bonhomie simple de détails qui l'accompagne, et aussi les déboires qui s'ensuivirent pour le pauvre artiste. Car, après des journées de travail consacrées par Fouquet à cette partie du programme — avec l'aide de ses compagnons et amis, le charpentier Simon Chonain, le peintre Pierre Hannes ou de Hennes, qui récemment avait couru si précipitamment de Bourges à Paris à sa recherche, et quelques autres — on apprit, le roi étant déjà à Amboise, qu'il ne prendrait nul plaisir au spectacle, et vite on le décommanda. C'est à grand'peine même, si les humbles travailleurs purent obtenir, le 31 octobre suivant, une indemnité légitime pour leur temps ainsi gâché en pure perte.

De cette entrée en matière d'un roi autoritaire, il ne s'ensuit nullement que Fouquet n'ait pas continué à être bien vu à la cour, et n'y ait pas gardé même quelque attache ou charge officielle, octroyée peut-être de son vivant par Charles VII. Ce n'est pas sans avoir apprécié son talent, évidemment, ou y avoir même eu déjà antérieurement recours, qu'à quelque huit ans de là, en une circonstance solennelle, Louis XI, fondant le 1er août 1469 l'ordre de Saint-Michel, s'adresse à lui pour les peintures ou enluminures à faire en cette occasion. L'acte de paiement fait à Fouquet, le 26 décembre 1470, parle de « *certains tableaux pour servir aux chevaliers de l'ordre* [2] », qu'on peut conjecturer semblables aux peintures de blasons ou autres motifs d'ornement pour la salle des séances, dont Bourdichon fut plus tard chargé, dans des conditions analogues, par Charles VIII après son avènement. A défaut de ces œuvres, de pratique forcément rapide et sommaire, sans doute dès longtemps disparues, le bonheur veut qu'il nous en reste une des plus fines et des plus charmantes sorties de son pinceau : c'est la miniature même qui sert de frontispice à l'exemplaire des statuts dressé pour Louis XI, et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale (Ms. fr. 19819). A M. Durrieu revient l'honneur d'en avoir signalé l'exceptionnelle importance et d'y avoir très justement reconnu la main de Fouquet en ses meilleurs jours [3]. Il ne saurait y avoir de doute, à voir l'ingénieuse petite scène que nous reproduisions

[1] 1re pér., t. XXIII, 1867, p. 97 sq. Cf. le Dr Giraudet, *loc. cit.*, et Grandmaison, *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, p. 11-13.

[2] Pour le texte même de l'acte, voir de Laborde, *loc. cit.*, t. I, p. 158.

[3] Nous ne pouvons que renvoyer à l'excellent article consacré par lui à sa trouvaille (*Gazette archéologique*, 1889, p. 61-80).

récemment, où, autour du roi présidant le premier chapitre de l'ordre, ont été groupés les quatorze premiers chevaliers élus et les quatre grands officiers,



MARTYRE DE SAINTE CATHERINE

D'après la miniature de FOUQUET (*Heures* d'Étienne Chevalier).

chancelier, trésorier, greffier et héraut d'armes, avec un naturel, une aisance et une grâce qui, sous la raideur du cérémonial, laissent percer la vie. C'est un digne pendant des *Heures* ou du *Boccace*, une nouvelle page d'histoire contée dans un esprit charmant de chroniqueur. On n'y sent nulle trace de fatigue, nul affaiblissement de l'œil ou de la main, comme si dans l'intervalle le temps n'eût pas marché et que l'artiste eût immuablement gardé la fraîcheur vive de sa jeunesse. C'est toujours avec la même adresse incroyable qu'en cette réunion de portraits est saisie d'un trait, comme au vol, et rendue en toute sa vérité simple la diversité des caractères et des physionomies. Pour l'iconographie de Louis XI, notamment, encore si mêlée d'à peu près et

de fantaisie, le document est de premier ordre : il rend mobiles et vivants, en les relevant de finesse française, des traits que la médaille de Laurana avait surtout figés. Et — malgré les détériorations et l'usure en quelques parties — quel art d'exquis coloriste survit encore dans la gamme uniforme des blancs, avivée çà et là par l'or d'une broderie ou d'un collier, le noir ou le mauve d'un bonnet ou d'une manche, le rouge d'un chaperon jeté sur l'épaule ! Il n'est pas jusqu'à la lettrine, jusqu'aux deux petits anges plusieurs fois reproduits dans cette *Revue*, chargés de soutenir au bas de la page le collier de l'ordre, et si délicieusement appropriés au sujet en leurs cuirasses coquillées, qui ne rappellent au souvenir les chefs-d'œuvre admirés d'autrefois.

Les années suivantes nous montrent par des textes, mais sans œuvres qui les éclairent, Fouquet continuant à rester toujours dans le sillage de la cour. C'est la duchesse d'Orléans, Marie de Clèves, veuve de Charles d'Orléans le poète, et mère du futur Louis XII, grande dame érudite et lettrée, qui le charge de l'enluminure d'un livre d'heures, et le paie pour être venu de Tours à Blois s'entendre avec elle (20 juillet 1472). Deux ans après (1474), le roi, dès lors préoccupé de sa sépulture, lui demande, en même temps qu'à Michel Colombe, un projet de tombeau, et évidemment surtout le modèle « tiré et peint sur parchemin » de la figure principale « à sa pourtraiture et semblance » : œuvre curieuse, qui nous laisse entrevoir les deux plus grands artistes de l'école de Touraine en voie de collaboration, si un caprice du souverain changeant d'avis n'avait arrêté l'entreprise en germe. En 1475 — et ce n'est peut-être que la suite d'une situation dès longtemps acquise et nettement réglementée — il touche régulièrement sa pension comme « peintre du roi ». L'année suivante, enfin, c'est au service de sa ville natale qu'on le retrouve, peignant l'intérieur du poêle qu'on porta sur la tête d'Alphonse V, roi de Portugal, lors de son entrée à Tours, où il était venu implorer aide et protection de Louis XI [1]. Que ne donnerait-on pas, en particulier, pour avoir

[1] Pour les textes, se reporter aux ouvrages fréquemment cités du marquis de Laborde et de M. de Grandmaison. Une curieuse mention — que nous citons sous toutes réserves, n'ayant pu en contrôler sur document précis l'exactitude — est celle « d'une paire d'heures », qu'il aurait exécutée vers 1474 pour Philippe de Commines l'historien, d'après un autographe ayant appartenu à Benjamin Fillon (Cf. Dr Giraudet, *Les artistes tourangeaux*). Ce serait une nouvelle œuvre égarée ou perdue à joindre aux *Heures* de la duchesse d'Orléans, ou à celles que, d'après un texte de la même collection, il avait enluminées pour Jehan Moreau, bourgeois de Tours et valet de chambre de Louis XI.

conservé, fût-ce le moindre débris des fameuses peintures exécutées par Fouquet à Notre-Dame la Riche, aux portes mêmes de Tours, et tant admirées



JOB ET SES AMIS

D'après la miniature de FOUQUET. (*Heures* d'Étienne Chevalier.)

par Florio vers 1477 ? A en juger par l'enthousiasme de ce Florentin, gâté par le riche décor et les innombrables fresques de son pays, ce devait être un ensemble important, sans doute récemment terminé, en pleine fraîcheur de nouveauté, et attirant d'autant plus dans l'église les visiteurs. Nous en sommes réduits malheureusement aux conjectures, pour nous représenter quoi que ce soit de l'œuvre disparue. Il pourrait se faire que Louis XI, parti-

culièrement dévot à ce sanctuaire de Notre-Dame, situé dans le voisinage de son château de Plessis, et qui l'enrichit largement de ses dons, n'ait pas été étranger à la commande. C'est plutôt comme série de panneaux encadrés et fixés sur les murs que comme peintures murales que nous l'imaginerions volontiers. La vie d'un ou de plusieurs saints, peut-être aussi celle de la Vierge pouvaient en former le sujet[1]. Quelle surprise c'eût été que de voir Fouquet reprendre en tableaux de grande taille, et dans un parti pris de simplification décorative évidemment, les scènes tant de fois traitées par lui dans les livres d'heures! La Vierge d'Anvers, en son mélange de gaucherie et de grâce, en donnerait quelque idée. A plus forte raison, dut-il tourner plus d'une fois vers l'infiniment petit son art de peintre délicat. L'inventaire des collections de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, si pleines d'œuvres d'art d'un goût exquis, enregistre soigneusement, à côté des précieuses merveilles de Van Eyck, de Roger van der Weyden, de Bouts, de Memling, de Jacopo de Barbari ou de Jérôme Bosch, « *ung petit tableaul de Nostre-Dame, bien vieulx, de la main de Foucquet, ayant estuy et couverture*[2], » qu'on sent avoir été par excellence le bibelot mignon fait pour être accroché au chevet du lit ou emporté en voyage. C'est tout un horizon inconnu qui se découvre à nous derrière ces mentions brèves.

Reste la dernière œuvre encore subsistante où l'on puisse retrouver Fouquet. Par un singulier hasard, c'est en même temps celle qui, portant en elle-même une preuve indubitable d'origine, a permis de reconstituer de proche en proche l'histoire de sa vie. A ce titre seul, le manuscrit des *Antiquités judaïques* de Josèphe, conservé à la Bibliothèque nationale (Ms. fr. 247), mériterait déjà considération. On sait comment ce premier volume d'une traduction française de Josèphe[3], exécuté pour le duc Jean de Berry dans la calligraphie admirable habituelle à ses copistes, et entièrement décoré, en tête de chaque livre, d'encadrements de pages délicieusement ouvragés, était resté inachevé quant aux grandes miniatures, qui devaient accompagner

[1] Les termes de Florio (*Hic tum imagines sanctorum prisci temporis comparo cum modernis*, etc.) sont assez vagues pour pouvoir prêter à double interprétation. (Cf. pour le texte intégral les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine* (t. VII, 1852, p. 82-108). Il n'a été publié que fragmentairement dans les *Archives de l'art français*.

[2] Voir l'inventaire de 1516 publié par Le Glay (*Correspondance de Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche*) et réimprimé dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire* de Piot, t. I, p. 215 sq.

[3] Le tome II n'en fut jamais exécuté ou a disparu.

l'œuvre ainsi préparée. La mort du prince, en 1416, avait dû interrompre le travail, les trois miniatures de début ayant été seules terminées dans un faire



Le roi Salmanazar emmenant les tribus d'Israel en captivité

Miniature de Fouquet. *Antiquités judaïques* de Josèphe

italien ou à demi italianisé. Quelque don royal, alors qu'il était bien en cour, ou quelque héritage fit sans doute ensuite parvenir le volume entre les mains

de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, qui s'empressa d'y mettre à la fin une note de prise de possession avec sa signature. C'est à lui qu'il faut attribuer l'idée de parfaire l'illustration du livre, et ce ne put être évidemment qu'avant la période d'agitation et de rébellion finale, qui entraînèrent sa condamnation à mort et sa décapitation publique le 4 août 1477. Il ne s'ensuit nullement, d'ailleurs, que l'œuvre commandée à Fouquet n'ait pas pu traîner de longues années, par suite des malheurs mêmes survenus à l'auteur de la commande, et nous en placerions volontiers l'exécution à une date sensiblement postérieure à 1470[1]. Entre l'art si jeune, si frais, si libre encore des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel* et celui-ci, il est à peu près impossible d'admettre qu'il n'y ait pas eu plus d'un ou deux ans d'intervalle. Même en tenant compte d'un certain ennui causé à l'artiste par la monotonie d'un sujet qui put moins l'inspirer, osons le reconnaître, c'est l'extrême limite de la carrière de Fouquet, avec des germes inquiétants déjà pour l'avenir, que nous laissent entrevoir les miniatures du Josèphe. Les formules continuent à en être généralement très habiles, mais aussi beaucoup plus froides qu'autrefois. Ce sont toujours de vastes scènes à nombreux figurants, de vrais tableaux d'histoire évoqués sur des fonds de paysage ou de ville, avec un souci de plus en plus grand d'archéologie et de couleur locale, marqué soit par un détail de costume ou d'ornement, soit par l'addition de quelque antiquaille. Mais, à côté de pages encore ingénieusement trouvées comme la *Prise de Jéricho*, les *Tribus d'Israël emmenées en captivité par Salmanazar, roi d'Assyrie*, la *Clémence de Titus* ou l'*Occupation par Pompée du temple de Jérusalem*, que d'autres ne dépassent pas la banalité creuse d'un cliché qu'on répète ! Malgré l'affirmation de Robertet, ce serait presque à douter qu'il ne s'y soit pas glissé çà et là des collaborations d'élèves. Le pédantisme de la Renaissance déclarée n'est pas loin : on sent la manière qui se transforme et se fige ; l'érudition bientôt l'emportera sur le sentiment, et, en même temps

[1] Outre les onze grandes miniatures finales, c'est à Fouquet ou à son atelier que doivent être attribués la lettre initiale du prologue et les remaniements faits, sans doute pour y insérer l'écu d'Armagnac, à la première page d'encadrement (fol. 3 r°). Cette page fut ensuite encore une fois modifiée, pour le blason du moins, par suite du mariage, en avril 1484, de Catherine d'Armagnac, fille du prince décapité, avec le duc Jean II de Bourbon, qui y fit mettre son écu et celui de sa femme accolés. C'est de ce dernier, mort sans enfants le 1er avril 1488, que son frère le duc Pierre II de Bourbon, gendre de Louis XI, reçut le livre par héritage, et c'est alors que François Robertet, en secrétaire soigneux et amateur d'art particulièrement délicat, inscrivit, en tête même des noms et titres du nouveau possesseur, la rare et précieuse mention précédemment citée (Cf. nos d'avril et d'août de cette *Revue*), tout à l'honneur des auteurs des miniatures et de Fouquet en particulier.

que la couleur se ternit, les dorures commencent à s'exagérer. Ce sont tous les caractères qui se développeront dans l'école postérieure du maître. L'œuvre de Fouquet se ferme ainsi pour nous sur une inquiétude et sur un regret.

C'est à peu de temps de là qu'il dut mourir. Un compte de créancier, auquel « *la veufve et héritiers de feu Jehan Fouquet, peintre* » devaient deux deniers sur leur maison, en date du 8 novembre 1481, ne nous indique qu'approximativement l'époque de sa mort. Il laissait derrière lui un assez grand renom pour que, dès le XVI[e] siècle, une partie de l'humble demeure où il avait sans doute passé sa vie, et la rue même qui y touchait, aient porté le nom de « Tour » et « rue des Fouquet ». Ses fils, d'ailleurs, Louis et François, qu'on sait avoir été peintres comme lui, avaient dû continuer son œuvre. De l'atelier qu'il dirigea, étroitement rattaché d'abord à sa doctrine, puis s'en détachant peu à peu, ou en suivant seulement les dernières et plus faibles manifestations, l'histoire reste encore à écrire. Contentons-nous d'avoir essayé d'indiquer tout ce qu'il y eut de nouveauté, d'imprévu, d'originalité féconde dans les principes par lui posés, et de quel respect mérite d'être entouré l'artiste admirable et ingénu, qui, profitant sans doute des leçons de l'étranger, mais inspiré surtout par son amour profond de la nature et de la vérité, entra si hardiment le premier en France dans les voies mêmes de l'art moderne.

PAUL LEPRIEUR



BEAUMARCHAIS FOUETTÉ



es Archives de la Comédie-Française ont récemment acquis une peinture, assez médiocre d'exécution, mais plus fidèle peut-être en sa naïveté que telle œuvre d'art où le peintre aurait ajouté, modifié et imaginé.

C'est à titre de document qu'elle est ici reproduite, pouvant fournir d'utiles indications sur les costumes et les créateurs du *Mariage de Figaro* et une contribution nouvelle à l'iconographie de Beaumarchais.

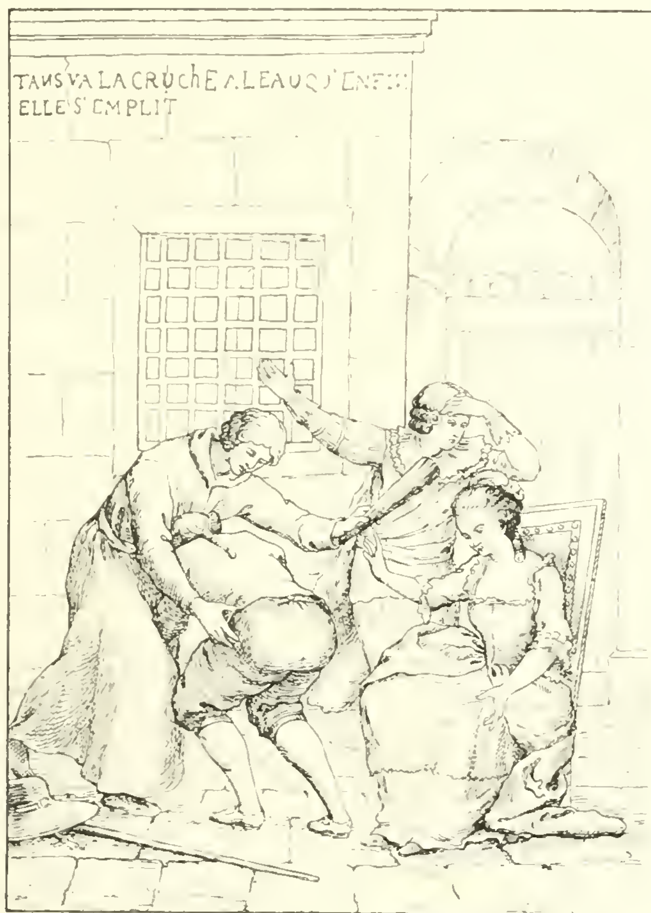
La soixante-treizième représentation de *la Folle Journée* avait fait, le 11 février 1785, 4 188 livres 9 sols de recette, et la pièce, arrêtée par l'indisposition d'un acteur, était sortie de chez l'imprimeur le 28. Dans la nuit du 7 au 8 mars, l'auteur, arrêté par ordre du Roi, qui depuis longtemps l'avait en exécration, avait été conduit et enfermé à la maison de correction de Saint-Lazare.

On n'est pas d'accord sur les causes multiples de cet emprisonnement, dont une polémique avec Suard au *Journal de Paris* fut le prétexte. Ce que l'on sait, c'est que Beaumarchais ne sortit de Saint-Lazare que le 14 mars, au bout de six jours ; mais y fut-il réellement fouetté, comme la malignité de ses ennemis le répandit dans le public, c'est ce que nous avons peine à croire. La flagellation faisait partie du régime de Saint-Lazare, mais il est peu probable que l'on ait eu la cruauté d'y soumettre un homme de cinquante-trois ans. Cependant, on n'attendit pas même son élargissement pour faire courir sur ce sujet deux caricatures, devenues très rares, qu'on peut voir aux estampes de l'Arsenal et à la Bibliothèque, dans la collection Hennin.

L'une représente Beaumarchais entre les jambes d'un Lazariste qui a le martinet levé ; à côté et dans un fauteuil est assise une belle dame, magnifiquement vêtue, la comtesse Almaviva, les yeux fixés sur le patient ; plus loin et debout, le petit page lève les yeux au ciel et semble gémir de l'infortune de son défenseur et maître. Au

bas, cette légende, tirée du rôle de Bazile : « *Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle s'emplit.* »

Cette estampe se vendait d'abord librement et à bon marché ; mais on fit défense



BEAUMARCHAIS FOUETTÉ A SAINT-LAZARE

(Original du cabinet des Estampes.)

aux marchands de l'étaler, et, deux jours après l'élargissement de Beaumarchais, elle coûtait déjà six francs. L'éditeur avait été mis à la Force, et le graveur, Vincenzo Vangelisti, ne dut son salut qu'aux démarches de M. Hennin.

Le tableau de la Comédie-Française est une amplification de la caricature de Vangelisti. Beaumarchais y est figuré dans la même posture, culotte bas, et tenant à la main la brochure de la *Folle Journée.* Le Lazariste est remplacé par Bazile, qui frappe son auteur avec une poignée de verges ; au premier plan, Suzanne occupe le fauteuil, au lieu de la Comtesse, et la nouvelle devise est : *Castigat flagrando mores.*

La toile a 70 centimètres de largeur sur 56 de haut [1] : elle ne compte pas moins de dix-sept figures, dont chacune mesure environ 22 centimètres.

Les trois personnages qu'on voit à la fenêtre sont des pensionnaires de Saint-Lazare, spectateurs de la scène.

Les autres sont, de gauche à droite : Doublemain et Bridoison, près de la table ; Figaro en costume de marié, la guitare en sautoir ; Bazile et Beaumarchais, le bourreau et la victime ; le Comte, la Comtesse et Chérubin, en habits espagnols ; Marceline ; le Dr Bartholo, en manteau rouge ; l'alguazil ; Fanchette et Antonio ; au premier plan, Suzanne, en mariée, montre de la main l'indigne traitement infligé à Beaumarchais.



BEAUMARCHAIS FOUETTÉ A SAINT-LAZARE

D'après le tableau original de la Comédie-Française.

Les costumes sont bien conformes à la description donnée par l'auteur et aux compositions de Saint-Quentin. Les têtes, quoique mal dessinées, ne s'éloignent pas trop des portraits connus de Molé, Préville, Dazincourt, des Essarts, de Mlles Contat, Saint-Val cadette, Olivier, etc., créateurs et créatrices de la *Folle Journée*.

Et, puisque tout finit par des chansons, voici trois des couplets, calqués sur le

[1] Acheté à Aix en Provence, ce tableau provient d'un peintre marseillais, Derubelle, dont le père chantait au Grand-Théâtre de Marseille et à Nîmes aux environs de 1830.

vaudeville final de *Figaro*, qui coururent alors sur l'air bien connu de « *Cœurs sensibles, cœurs fidèles* » :

Un Lazariste inflexible,
Ennemi de tout repos,
Prend un instrument terrible
Et l'exerce sur son dos.
Par ce châtiment horrible
Caron est anéanti :
Parcant male nanti (*bis*).

Le Public, qui toujours glose,
Dit qu'il n'est plus insolent
Depuis qu'il reçoit sa dose
D'un vigoureux flagellant.
De cette métamorphose
Il nous apprend le pourquoi :
Les plus forts lui font la loi (*bis*).

Sans doute la tragédie
Qu'il nous donne en cet instant
Vaut mieux que la comédie
De cet auteur impudent.
On l'étrille, il peste, il crie,
Il s'agite en cent façons :
Plaignons-le par des chansons (*bis*).

Beaumarchais se voyait battu par ses propres armes, et le berneur était berné.

GEORGES MONVAL.



BIBLIOGRAPHIE

La Peinture française du IX siècle à la fin du XVIe siècle, par Paul Mantz. Paris, Société française d'éditions d'art, 9 et 11, rue Saint-Benoît. Introduction d'Olivier Merson (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. Jules Comte).

Nous éprouvons quelque embarras à faire ici l'éloge d'un nouveau volume de cette *Bibliothèque* aujourd'hui célèbre, créée, il y a bientôt vingt-cinq ans, par le fondateur de la *Revue*. Le livre de M. Paul Mantz, œuvre posthume longtemps attendue, est le cinquante-cinquième volume d'une collection qui n'a guère compté que des succès. On sait combien la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts a su, dans une forme littéraire et savante à la fois, populariser chez nous ce qui, auparavant, était à peu près lettre morte. Plusieurs de ses volumes sont devenus classiques et ont, dans une considérable mesure, contribué à rehausser en France toute une branche d'études auparavant abandonnées et dédaignées. Le même esprit qui a présidé à la fondation de la *Revue* avait préparé la fortune de la collection; l'augure n'est point à dédaigner.

Sans doute, l'œuvre de M. Paul Mantz n'échappe pas à toute critique; l'auteur n'avait pu mettre la dernière main à son travail et il a ignoré de récentes découvertes. Nul doute que si l'ami chargé de revoir le travail de M. Paul Mantz n'eût craint de détruire l'harmonie de l'œuvre, il n'eût remédié à ces insuffisances; mais un sentiment de piété l'a retenu, dont on ne saurait le blâmer. D'autant que volontairement populaire, visant le grand public, peu enclin aux subtibilités des discussions scientifiques, l'ouvrage devait se borner à présenter les faits reconnus indiscutables. L'introduction de M. Olivier Merson est un modèle de mesure et de tact; on sent qu'il s'est renseigné et que les *nouveautés* lui sont connues; il s'est gardé de s'abandonner aux corrections faciles; il a voulu que le livre tout entier sorti de la plume de Paul Mantz conservât sa physionomie et son *écriture*. Il n'est point si commun, au temps présent, de rencontrer un écrivain capable, comme l'était Mantz, de condenser en une forme claire, synthétique et rapide, les éléments de plusieurs in-folio. A ce compte, la *Peinture française* est ce qu'elle devait être et constitue, dans ses conditions restreintes de format et d'illustrations, un manuel indispensable à la jeunesse et aux gens du monde, utile aussi à consulter pour quiconque aura une recherche à faire ou un point douteux à éclaircir.

Nous attendons maintenant avec impatience le second volume, qui doit être signé du nom autorisé de M. Olivier Merson : nous aurons alors un résumé complet de l'histoire de notre art national.

R. D.

Table générale des documents contenus dans les archives de l'art français et leurs annexes (1851-1896), par Maurice TOURNEUX. Paris, Charavay frères, 1897, in-8° (180 p.). — M. Maurice Tourneux se prodigue infatigablement. Sans parler de son énorme travail sur les documents imprimés de la Révolution qui le classe au nombre des bibliographes les plus serrés et les plus renseignés d'aujourd'hui, en oubliant même les nombreuses études publiées par lui en cent endroits divers, M. Tourneux a pu conduire à bien l'une des besognes les plus délicates et les plus utiles qui soient : il a rendu pratiques et usuels, par une table méthodique et analytique, ces volumes des archives de l'art français, où tant de menus faits s'égaraient, où les érudits seuls s'avisaient de glaner, et avec quelle peine ! Ce n'est point ici œuvre brillante ni destinée au gros public. M. Tourneux sait, quand il veut, trouver le public délicat, et nul n'a le talent de l'intéresser mieux ; mais entre toutes, cette tâche aride a son utilité, elle exige des qualités de précision et de logique bien rares, elle évite aux chercheurs tant d'erreurs et de soucis ! M. Tourneux est à l'heure présente un des hommes les plus attentifs aux « contributions » scientifiques ; il a su, dans cette table, faire profiter les travailleurs de ses études et de son érudition ; il est de ceux qui ne se gardent rien. Nous l'en louons grandement, comme nous lui savons un gré infini d'avoir, à la première page de son livre, rappelé le nom d'Anatole de Montaiglon, l'homme à qui l'art français doit une bonne part de son histoire vraie.

H. B.

Collection des Dix. — Boule-de-Suif, par GUY DE MAUPASSANT ; illustrations de Thévenot, gravées par Romagnol, Armand Magnier, éditeur, 1897. — La question d'illustration nous intéresse seule dans ce livre, et elle appelle quelques observations. Non que nous ayons idée de critiquer le talent très réel et très sincère du dessinateur et du graveur ; nous regardons au delà du mérite de l'exécution.

Nous ne pouvons oublier, en effet, que nous sommes aujourd'hui en 1897, à vingt-sept années de l'époque où Maupassant a placé son récit. Depuis lors, le monde a marché, et la *Boule-de-Suif* de nos jours a singulièrement changé de physionomie.

Pour le dessinateur chargé d'illustrer une œuvre ainsi datée, il n'y avait qu'un parti à prendre, revenir aux types et aux modes du temps où écrivait l'auteur.

Or, que nous montre la couverture ? Une fille de 1895, mettons 1890, en bas noirs, dépourvue de tout caractère ; d'un bout à l'autre du livre nous retrouvons inexorablement un type identique, faux, joliment dessiné si l'on veut, mais aussi fou, que si, pour montrer l'impératrice Joséphine, l'artiste empruntait à l'impératrice Eugénie ses crinolines et ses jupons empesés. L'observation s'applique aussi bien aux soldats de la page 4 en dolmans d'ordonnance modèle 1878, à la femme botticellienne de la page 19, à tous en général et en particulier. Une illustration de ce

genre eût mérité autre chose : traitée comme elle est, elle est quelconque, habile certes, bien gravée et bien tenue par Romagnol, mais inutile. Il eût été préférable si l'on voulait s'épargner des recherches, ou ne pas paraître se reporter à une époque spéciale, de s'en tenir à une nouvelle sans date, où la fantaisie peut impunément se donner libre carrière.

R. D.

Eugène Müntz. **La Tiare pontificale, du VIIIe au XVIe siècle.** Extrait des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (tome XXVI, Ire partie). Imprimerie nationale, 1897. — Un tel sujet traité par M. Eugène Müntz mériterait la longue critique des œuvres sérieuses. Prise simplement dans son intérêt documentaire et artistique, l'étude sur la tiare relève essentiellement de la *Revue*. Nous avons trop souvent l'occasion de retrouver dans la peinture soi-disant historique de ces anachronismes, même de ces non-sens qui peinent les moins érudits. Lorsque, pour montrer un saint Germain d'Auxerre, l'artiste s'avise de le coiffer d'une mitre semblable — au moins dans ses intentions — à celles de nos évêques modernes, il consacre une erreur comparable à celle qui consisterait à vêtir Charlemagne d'une ferraille du xve siècle.

Cherchant dans les textes et dans les figurations authentiques un filon sûr, M. Eugène Müntz établit que la tiare ne fut guère portée avant le xiiie siècle. Toutes les légendes plus ou moins compliquées tombent devant les inventaires précis, entre autres celui du Trésor pontifical, rédigé sous Boniface VIII, en 1295. Il y est fait mention d'une tiare enrichie de 48 rubis, de 72 saphirs, de 45 émeraudes et de 66 grosses perles. En haut est un rubis énorme, et en bas, formant couronne sur le front, un cercle émaillé d'une grande richesse. La forme de cette tiare est orientale, pointue; on en voit une figure dans la basilique du Latran, sur la tête de Nicolas IV. Le Boniface VIII de la cathédrale de Florence, un peu hindou d'allure, est également coiffé de ce pain de sucre singulier. Une particularité, c'est que cette tiare, promenée de Rome à Avignon, finit par perdre son gros rubis du sommet ; des habiles ou des maladroits le font disparaître.

Une autre singularité est l'histoire de la tiare dite de saint Sylvestre, autrefois offerte, disait-on, par Constantin au pape Sylvestre, et que ce dernier avait refusée ; apparue au xiiie siècle, elle servira au couronnement de plusieurs papes. Un jour, un cardinal la transporte d'Anagni à Avignon, elle réapparaît, voyage, s'augmente de couronnes superposées, s'aperçoit dans la fresque de Fra Angelico pour la chapelle de Nicolas V. Puis, le 22 novembre 1485, un citoyen avisé la prend, l'emporte, et depuis on ne l'a plus jamais revue.

En résumé et d'après les savantes dissertations de M. Müntz, appuyées de citations et de documents innombrables, les papes furent vraisemblablement sans tiare du ve au xe siècle. Du xe au xiiie peut-être en eurent-ils, mais elles étaient quelconques, sans caractère officiel, purement personnelles. Pointues, asiatiques, elles se distinguent formellement des mitres d'évêques, mais dans les représentations qu'en donnent les artistes on sent une fantaisie absolue. C'est avec Boniface VIII qu'on apporte à la tiare la seconde couronne. Les papes d'Avignon lui en donnèrent une

troisième, et sur cette addition les légendes courent nombreuses et contradictoires. Le fait est qu'il y a trois couronnes dans les représentations héraldiques de la tiare ; les inventaires de Clément V, en 1314, mentionnent les « tres circulos aureos ». Embryonnaires, soupçonnés dès le début du XIVe siècle, les trois cercles ne deviennent officiels que sous Jean XXII (1316-1334). Depuis, cette forme persiste, et l'étude de M. Muntz, admirablement déduite et documentée, aura pour les archéologues, les peintres d'histoire et les érudits, cette qualité d'avoir mis un peu de lumière dans une des questions les plus arides, les plus compliquées qui soient parmi tant d'autres restées jusqu'à aujourd'hui sans solution et sans explications plausibles.

H. B.

Il Gigante (Le géant de Jean de Bologne sur la fontaine du Neptune à Bologne), par Patrizio Patrizi. Bologne, les Zanichelli, 1897. — Cet opuscule, qui, sans viser à l'érudition ni à l'esprit, fournit suffisamment au lecteur de l'une et de l'autre, est comme la chronique de la célèbre fontaine de Bologne, le Neptune dont M. Müntz a fait l'éloge et que tout le monde connaît. Comme l'a justement dit notre éminent collaborateur, l'architecture et la sculpture de ce monument se complètent très heureusement et en font un chef-d'œuvre. La statue du Neptune est une des choses les plus brillantes qui soient sorties du ciseau de Jean de Bologne. La monographie pittoresque et savante que M. Patrizi consacre au monument mérite l'attention : elle est écrite avec une grande connaissance du sujet, une pointe de philosophie ; elle montre que même pour une fontaine les hommes trouvent sujet à débats. Dans un chapitre, l'auteur étudie les travaux du maître sculpteur, il reproduit son portrait conservé au Louvre ; dans un autre, il fournit les textes des contrats relatifs aux travaux de la fontaine ; il donne la médaille commémorative frappée par Pie IV pour l'inauguration, dont le revers porte une exacte figure de l'œuvre achevée. Un des derniers chapitres est en partie consacré à l'histoire d'une feuille de figuier. Les gens du XVIIe siècle trouvèrent un peu indécent le grand homme nu de Jean de Bologne, et le voulurent pourvoir d'un caleçon. Les suppliques à ce sujet sont fort curieuses; elles émanent de personnes pieuses qui souffrent de « vérécundie ». Après vingt ans de plaintes, le sénat vota sur la question, en 1728 : le Neptune resta ce qu'il « avait toujours été ». Dans le dernier chapitre l'auteur cite les écrivains célèbres qui ont parlé du géant, le Président de Brosses, Jules Janin : Taine, Louise Collet, qui en écrit une sottise; les Goncourt, qui y voient « la statue en pied d'un pape en bronze vert »! Pour clore, M. Patrizi montre son Géant couvert de neige, d'après une photographie ; cette fois, la feuille de figuier serait inutile : le chef-d'œuvre de Jean de Bologne disparaît dans un lit de coton.

Rien n'est plus attrayant que ce petit livre sans prétention, et dont plusieurs passages ont le pittoresque des chroniques du XVIe siècle.

H. B.



PROPOS DE BIBLIOPHILE

LA RENTRÉE — LA RETRAITE DE MORGAND — LES VINGT

Comme des rotifères desséchés qui au contact d'une goutte d'eau reprennent la vie et le tourbillonnement, les bibliophiles, inertes et morts pour le livre en été, recouvrent à l'automne leur agitation spéciale. Ils recommencent à circuler sur le terrain des librairies, dans ce quadrilatère bibliophilique dont les angles sont rue Saint-Honoré, boulevard des Capucines, rue Drouot, passage des Panoramas; ils arpentent de nouveau cet étroit morceau de rive gauche, de la rue de Seine à la rue Séguier, où les relieurs habitent à la file : Marius, Pagnant, Noulhac, Raparlier, Carayon, Chambolle, Ruban, Champs, Mercier; on les retrouve en arrêt devant les magasins d'estampes « modernes » et d'affiches (car, maintenant — le fait est nouveau et caractéristique — le marchand d'affiches est presque aussi fréquent que le marchand de timbres-poste). Ils s'abordent sur l'air : *Oui c'est toi, c'est moi*, et aussitôt, dans la hâte de se remettre au courant, échangent, par questions pressées et toujours les mêmes d'ailleurs, les premiers propos de la saison : — Quoi de nouveau en livres vendus depuis juillet ? — Rien. Ces mois de vacances sont morts aussi pour les libraires. — Singulière tendance moderne à supprimer la vie pendant un quart de l'année! Déjà une revue de bibliophilie donne l'exemple de ne plus paraître et de se mettre en vacances pendant la morte-saison; bientôt on pourra, l'été, fermer les librairies comme on ferme les théâtres, en attendant qu'on ferme Paris lui-même ; Paris momifié, sous cloche pendant trois mois, comme un vaste colonel Fougas de *l'Homme à l'oreille cassée*, Paris au bois dormant... — Non, ce n'est là qu'une apparence; pour cent mille Parisiens qui se reposent et s'éloignent, il en est deux millions quatre cent mille qui restent et ne cessent de travailler. Voyez nos relieurs : le travail toujours; méthodique, admirable, continu; ils ne savent où donner de la tête : Marius, débordé; Mercier, débordé; débordé Meunier, débordés même les simples cartonneurs. — Mais quoi de nouveau ? — Des modèles en préméditation, peu d'avancement dans ces opérations si lentes de la reliure; nous retrouvons nos *trains* et toutes choses à peu près comme nous les avons laissés. Une nouvelle cependant : l'Amérique vient de nous enlever Maillard fils, l'habile doreur, engagé à New-York à double paie, pour y devenir chef d'atelier, former des élèves, et pousser en dorure des décors américains. Ceci est intéressant à observer, et de toute façon, sera bien pour nous. Si notre doreur fait école et propage autour de lui sa virtuosité, honneur à la dorure française! Si, au contraire, dans ce nouveau milieu, il se perd la main, — cela pourrait fort bien arriver — quelle preuve de la vertu spéciale de l'atmosphère parisienne! — Et maintenant, les ventes : nombreuses, cette année? — Deux importantes seulement sont annoncées jusqu'ici. Premièrement, Franchetti. Deuxièmement, comte de Sauvage : cent dix volumes, « dont pas un de lisible », disent les critiqueurs quand même, mais dans des reliures anciennes de premier ordre : ah! quelles « peaux »! — Ceci promet deux chaudes vacations, qu'il faudra suivre. Et dans le livre moderne ? — Là aussi, chez les éditeurs, illustrateurs, imprimeurs, point de vacances; feu partout! Dix volumes

« de bibliophile » prêts à paraître bientôt. — Garde à nous! Tenons-nous bien. Préparons notre œil de critique. En somme, nous retrouvons, à la rentrée, toutes choses en place? — Sauf Lortic le libraire, qui a transporté au 85 de la rue de Richelieu sa librairie, qualifiée par lui désormais d'ancienne « et moderne », dans un local agrandi où les visiteurs pourront faire à l'aise une station. — Très utile. Les librairies hospitalières, lieu d'étude et d'enseignement par la manipulation du livre et par la causerie, commençaient à se faire rares. — D'autant plus qu'il y a un autre événement; celui-ci, capital! — Quel donc? — Morgand se retire! — Pas possible!! Vous dites? — Morgand s'est retiré! — Renversant! Alors, finie, la grande ère du livre ancien!.....



A qui n'est point bibliophile ces trois mots ne diront rien : *Morgand se retire!* Mais pour ceux qui ont pratiqué activement la bibliophilie depuis trente ans, ils marquent la fin définitive d'un monde, du monde des « bibliophiles de 1875 »; la fin d'une époque, de l'époque des prix frénétiques sur le livre ancien : époque héroïque, comme on l'a appelée; époque incomparable dans l'histoire de la bibliophilie et du commerce des livres.

Damascène Morgand a été, dans sa partie, un homme unique, et un colosse. Il a appliqué à la librairie les talents d'un conquérant. Son génie fut de sentir qu'il fallait à un temps nouveau des allures nouvelles, qu'un libraire n'avait pas à faire du dilettantisme, de l'amour du livre, à continuer Techener ou Potier, à se piquer essentiellement de bibliographie et de bibliophilie. Non, pour lui, un libraire était avant tout un vendeur de livres, dont le talent spécifique devait consister à bien vendre. Il osa concevoir, dans la librairie rétrospective, la matière d'immenses affaires. Il vendit grand. Avant lui, les libraires vendaient petit, exécutant dans les ventes les commissions des bibliophiles, achetant « bourgeoisement » de la main à la main, au moins cher possible, surtout « faisant des coups », c'est-à-dire acquérant à vil prix, de possesseurs ignorants ou d'héritiers imbéciles, et n'en revendant guère mieux pour cela. Damascène, commis du libraire Fontaine, fut écœuré de ce rôle subordonné ou louche, lui qui n'aimait que l'emploi de la force et l'attaque bien en face. Pourquoi acheter bon marché et vendre bon marché? Pour ne rien gagner? Revendre deux cents francs un livre de cent vingt : le bel horizon! Tandis que si ce même livre pouvait être porté à douze mille francs d'achat, on le revendrait vingt mille!

Cette poussée invraisemblable des prix, Morgand la réalisa. Il se fit un tempérament formidable de haussier. Tout de suite l'homme d'autorité et de lutte apparut. Il refusa d'acheter par commission, et, tout net, fit défense aux bibliophiles d'opérer directement dans les ventes, sous peine d'être broyés. Il alla de sa personne au feu, prenant position sous le bureau du commissaire-priseur Delbergue-Cormont, face au public, en sanglier qui fait tête. Une fois lancé sur un livre, il allait jusqu'au bout, toujours : rien à faire contre lui. Quelquefois cependant, il le lâchait; mais alors il le « collait sur le dos » à l'adversaire, dans des prix à la Pyrrhus. Le comte de Mosbourg en sut quelque chose. Exemple entre mille : un *Office de la Toussaint* de la bibliothèque Lacarelle, mosaïque à répétition du XVIIIe siècle, fraîcheur exquise. Avant la vente, le devis de Morgand était fait : six mille. A la vente, il sent une résistance, une concurrence et même deux; il pousse l'objet, puis l'abandonne à propos... à vingt-deux mille.

Les amateurs, frémissants mais matés, s'inclinèrent. Damascène, en vrai « premier commis », devint tout-puissant. Il y avait, à cette époque, dans la bibliophilie, une demi-douzaine de barons, tous fameux. Le plus redoutable d'entre

eux, la veille d'une vente célèbre, lui criait, furieux : « Damascène ! ne vous mettez pas en travers de moi dans cette affaire ou je vous passe dessus ! » Damascène répondit : « Monsieur le baron, je m'en ..... » Il dit le mot, lui d'habitude si mesureur de ses termes. Et il passa sur le baron.

Et la reliure de Trautz ? De quel droit les bibliophiles en avaient-ils le privilège exclusif ? Elle pouvait être une valeur, un élément considérable d'affaires : donc elle ressortissait au libraire. Damascène pria le baron de Laroche-Lacarelle de l'introduire chez l'illustre relieur. La réponse négligemment dédaigneuse du baron est restée célèbre : *Jamais Trautz ne reliera pour les passages!* Le lendemain, Morgand l'irrésistible, Morgand-coup-de-force, Morgand-Pactole, débauchait Trautz à prix d'or, l'accaparait. Ce fut pour les Lacarelle et les bibliophiles que Trautz ne relia plus !

Damascène, général en chef pour le compte de Fontaine, était devenu le Bonaparte du genre. Il voulut l'empire du livre ancien, et s'établit passage des Panoramas, d'abord associé en un double consulat avec Fatout, puis enfin seul. Damascène devint Morgand. Derrière lui, la plus puissante clientèle qui se soit jamais vue : tous les bibliophiles passionnés, les Lacarelle, les Lignerolles, les James de Rothschild, les Paillet, les Bauchart, les Louis Rœderer, et tous les bibliophiles gros payeurs, acheteurs mystérieux, lutteurs masqués qu'on appelait en librairie « les barons Alfreds », et l'Angleterre, et l'Amérique. Alors ce fut l'ère colossale du livre ancien, remué à coups de millions. Le libraire disposait personnellement de crédits illimités : lui-même en ouvrait de tels. Le tour de force en permanence : tel ce million de livres vendu en trois ans à un client ; telle l'acquisition en bloc de la bibliothèque Paillet, et sa revente immédiate en détail : sept cent mille francs..... etc..

De sa personne, Morgand fut irrésistible. Bauchart l'appelait *le Serpent tentateur;* et avec l'accent de Bauchart, la qualification prenait un relief extraordinaire. Entendez cependant par ceci que Morgand n'était point le plus rusé des libraires, mais bien le plus audacieux et le plus loyal. Sa force de séduction fut ceci : comme acheteur, se transformer en pluie d'or, payer les livres plus que tout autre ; comme vendeur, mettre le client en face de tels livres, que celui-ci n'eût plus que le choix de son supplice : ou mourir de regret, ou se saigner aux quatre veines.

Un rêve ! Réunir en une exposition tout ce que Morgand a fait passer de merveilles par ses mains en vingt-cinq ans. Ce serait féerique, paradisiaque ; un étincellement immense ! Là il y aurait tout ! Manuscrits ? les plus beaux. Incunables ? les plus précieux. Éditions originales ? dans le plus bel état. Reliures de Grolier et des Valois ? des merveilles : sans parler de Boyer, de Padeloup et de Derome. Dessins originaux de l'école française du XVIIIe siècle ? le dessus du panier. Et tout à l'avenant. Morgand a tout embrassé en librairie, et, d'une main puissante, tout porté à des hauteurs de prix inconnues.

Mais dans « tout », il y a forcément nos classiques. Étrangeté des destinées ! Il a appartenu à ce libraire de donner à nos grands écrivains une gloire spéciale : la gloire de la grande cote. Ronsard ! Marot ! Montaigne ! Saluez Morgand : jamais vous ne fûtes, et probablement jamais vous ne serez achetés et vendus comme par lui. Rabelais, saluez : Morgand a tiré de vous le fin fond de la substantifique moelle : dix mille votre édition de Le Duchat : oh là ! Corneille, saluez : c'est Morgand qui vendit sept mille cinq cents votre *Illustre Théâtre* elzevir. Molière, saluez, saluez : ce que Morgand a exalté de *Molières* est incalculable : *Molières* « de soixante-six » (1666), *Molières* « de soixante-treize », *Molières* « de quatre-vingt-deux » à dix-huit mille avec

le carton!) *Molières* « de quatre-vingt-huit »; *Molières* avec figures de Boucher, en reliure ancienne, à huit mille; *Molières* de Bret, figures de Moreau avant la lettre, à douze mille! Oui, saluez Morgand: auprès de lui Trabouillet et Barbin ne furent que pygmées. La Fontaine, saluez, et ne dites pas qu'*on a souvent besoin d'un plus petit que soi :* encore une fois Morgand fut grand; c'est lui qui vendit vos *Fables* avec les dessins originaux d'Oudry; lui qui vendit cinquante mille vos *Contes* avec dessins originaux de Fragonard; et depuis il rêva de les racheter cent mille, pour les revendre cent vingt. Et vous, Elzevirs, saluez: c'est Morgand qui, sur un de ses derniers catalogues, annonçait des elzévirs par cent mille francs à la fois. Et toi, marmiton anonyme et célèbre qui rédigeas le *Pastissier françoys*, salue: dix mille! Et vous Voltaire, saluez, sans ricaner: c'est Morgand qui, vous ayant truffé de vignettes et de portraits, dans une édition Beuchot en grand papier, vous vendit trente-cinq mille, avec cinq ans pour payer... Et toi, Restif, salue Morgand, tu lui dois tout: un autre eût-il jamais amené tes « œuvres complètes » à vingt mille et fait cent mille d'affaires avec ton « papier à chandelle et les têtes de clous... »?

Ah, par exemple, il n'aimait pas le XIXe siècle! « Il est contraire à mes intérêts, » disait-il. Il le haïssait, comme un ennemi direct, personnel, discourtois, venu pour se mettre en travers de ses « opérations », et nuire au livre ancien. Cependant, les romantiques étant devenus un champ relatif d'affaires, Morgand, bon prince, ne refusait pas à Victor Hugo, à Théophile Gautier ou à George Sand de faire quelque chose pour eux: généreux, il leur tendait un doigt pour les tirer des bas prix. Il n'eût pas supporté qu'une édition originale de *Notre-Dame*, de *Mademoiselle de Maupin* ou d'*Indiana* fût achetée ou vendue par un autre plus cher que par lui. Mais pour les contemporains, pour toutes les choses d'aujourd'hui même, livres, illustrations, reliures, toute cette production actuelle, vivante, c'était le mépris pur et simple. Pour la première fois, il ne pouvait venir à bout d'un adversaire: le XIXe siècle lui résistait, et impossible de l'assassiner! A l'occasion, il en tira du moins ce qu'il put.

Là il se trompa, prenant l'effet pour la cause. Sa philosophie, sa connaissance inouïe du marché furent en défaut. La faiblesse ne venait pas sur le livre ancien parce que les bibliophiles se détournaient vers le livre actuel; mais les bibliophiles se réfugiaient dans le livre moderne parce que le livre ancien était devenu inabordable et tortionnaire. Morgand avait tout haussé, mais aussi tout surmené. Comme maint despote, il laisse après lui de très grandes choses, et bien des ruines. Mais ce qu'il laissera surtout dans la bibliophilie, c'est l'éternel souvenir d'une physionomie de libraire unique, violent, aimable, ardent, poussant sans pitié le client, les comptes de cent mille francs dans les reins, l'accablant à coups de merveilles, et absolu, au point de souffrir pour le plus mince article qui allait à un confrère. Il aimait donc l'argent? Pas du tout. Cet homme qui a remué les millions n'a point thésaurisé, ni acheté de propriétés dans sa Normandie; il a mis son bénéfice en livres, dans son magasin du passage des Panoramas, seul endroit où il pût vivre et respirer, et où il a ruiné sa santé par une activité comburante dans un local confiné. — Ce qu'il aimait, c'était l'ostentation de la force, la lutte, les affaires, le succès, et, pour l'appeler par son nom, la gloire! A présent il lui faut le repos.

Nous tous qui l'avons beaucoup connu, pratiqué — et aimé, bien qu'il nous ait fait crier parfois! — nous envoyons nos meilleures amitiés à ce parfait galant homme, à ce libraire terrible, mais sûr, qui eut l'horreur du livre médiocre et douteux, et un admirable instinct, une singulière fierté du morceau pur et vraiment beau! Morgand est irremplaçable!

Il est irremplaçable, et pourtant il sera

remplace! On est toujours remplacé; pas identiquement, mais autrement. Édouard Rahir, qui prend la suite, a déjà pour lui de posséder une extraordinaire érudition bibliographique, et d'être, lui aussi, un homme sûr; le voici maintenant en présence du côté délicat, pratique, et, si l'on peut dire, « clinique », de la librairie : le maniement du client. Il faut y être le serpent tentateur...



Oui, tout se remplace! Le livre ancien s'est raréfié? eh bien, corrélativement, le livre moderne s'est développé. Autres matières, autres collectionneurs, autres idées; c'est la « nouvelle Bibliopolis », mais bibliophilie toujours. Pour cette bibliophilie, des livres illustrés naissent tout exprès. Cette année, l'éditeur Ferroud va lancer *Inès de las Sierras*, de Nodier; Pelletan, *Servitude et Grandeur militaires*, vignettes de Dunki, et *le Dernier des Abencerages*, illustrations de Daniel Vierge; la maison Testard, *Sapho*, de Daudet; Conquet, *les Dimanches parisiens*, de Louis Morin, eaux-fortes d'Auguste Lepère; Belin, *Paris dansant*, de Georges Montorgueil et Willette; Boudet, un volume sur les petites estampes d'art, menus, programmes, adresses, et, plus tard, un *Montmartre* de Montorgueil, dessins de Pierre Vidal.

Les sociétés de bibliophiles ne restent pas en arrière. Les « Bibliophiles françoys » eux-mêmes vont éditer avec figures le récit de la bataille de Rocroy, du duc d'Aumale. Les Amis des Livres préparent *Aspasie, Cléopâtre, Théodora*, d'Henry Houssaye; les Cent Bibliophiles, les *Fleurs du Mal*, illustrations de Rassenfosse. La Société du bibliophile qui a voulu être sa société à lui tout seul pour faire librement de l'inédit va donner les *Poèmes parisiens*, de Goudeau, avec bois de Jonas gravés par Paillard. Les Bibliophiles normands viennent d'éditer une des *Diaboliques*, de Barbey d'Aurevilly...



On n'annonce pas que de nouveaux livres, on annonce aussi une nouvelle société de bibliophiles.

Nous avions les rayons X... Par la bibliophilie nous allons posséder les rayons XX. Voici comment :

Vingt bibliophiles viennent de fonder une Société des XX (prononcez : des vingt) : Mmes Adam et de Caillavet; Pierre Dauze, président; Georges Hugo, vice-président; prince Roland Bonaparte; Léon Bourgeois, député; G. Cahen, Canape, Claude-Lafontaine, de Claye, Courtot, Goubert, Hartog, Hemour, Lachenal, Raisin, Roger Marx, Schuck, Souchon.

A la différence des sociétés déjà existantes, celle des Vingt ne se propose pas d'être une société de création, de fabriquer elle-même de beaux livres. Elle se propose d'être une société de divination. On se tiendra au courant de ce qui se prépare chez les divers éditeurs; puis, quand on estimera que telle œuvre littéraire est solide et durable, on s'en fera exécuter une cuvée réservée de vingt exemplaires sur papier de bibliophile. Dans un temps donné, on arrivera ainsi à constituer dans sa bibliothèque un rayon des XX, rayon rare, et, partant, très précieux. Ainsi les Vingt seront, en quelque sorte, un flair. Ce sera la société où l'on a du nez.

Pas facile! Juger juste en matière de contemporains! Le bibliophile d'Eylac (baron de Claye), qui précisément est un des Vingt, a dit : supposez pareille société au XVIIe siècle, composée des plus fins esprits du temps, Mme de Sévigné, par exemple, et préméditant une *Phèdre* sur papier de luxe. Sans hésiter, elle prendrait celle de Pradon...!

Ne pas « couper dans le Pradon », tout est là!

Pour début, les Vingt vont appeler à l'honneur du filigrane *la Canne de Jaspe*, d'Henri de Régnier, et *les Déracinés*, de Maurice Barrès.

Henri Beraldi.

L'ART ET LA LOI

17. — PORTRAIT. — *Mort de l'artiste.* — *Paiement.* — *Preuve de libération du client.*

Dans les premiers mois de l'année 1895, le peintre Lucien Doucet a fait le portrait de Mme Kann. Ce portrait a été exposé avec succès au Salon des Champs-Élysées, puis, après la fermeture de l'exposition, a été déposé pendant quelques jours à la photographie Braun ; après quoi, il a été transporté au domicile de Mme Kann, où il est demeuré jusqu'au mois de décembre suivant.

A cette époque, Doucet, désirant montrer son œuvre à des amateurs étrangers, s'est adressé à l'obligeance de Mme Kann et l'a priée de lui confier le tableau pendant quelques semaines. Mme Kann ayant accédé à ce désir, le portrait a été porté chez le peintre et se trouvait depuis peu de jours dans son atelier, lorsque Doucet, après une courte maladie, est décédé le 30 décembre 1895, laissant sa fille mineure pour unique héritière.

En procédant à l'inventaire des œuvres d'art trouvées au domicile du *de cujus*, le tuteur de la mineure Doucet et Vandewalle, administrateur de la succession, ont cherché dans les papiers du défunt s'il s'y trouvait quelques notes ou documents de nature à faire supposer que le portrait de Mme Kann avait été payé. Leurs recherches étant restées sans résultat, ils se sont adressés à Mme Kann pour l'inviter à produire une justification quelconque de sa libération ; mais cette dame n'ayant pu présenter un reçu ni aucune autre pièce équivalente, ils se sont refusé à lui restituer le portrait.

Dans ces circonstances Mme Kann, dûment assistée et autorisée de son mari, a introduit une action en justice pour obtenir la remise du portrait litigieux.

De leur côté les défendeurs, persévérant dans leur refus, ont réclamé reconventionnellement une somme de 4 000 francs pour le prix du portrait, celle de 300 francs pour prix d'une esquisse dudit portrait trouvée dans l'atelier du peintre, et, enfin, celle de 450 francs pour le prix du cadre qui avait été payé par la succession Doucet, en l'acquit de Mme Kann.

Sur ces entrefaites, une ordonnance de référé, en date du 25 juin 1896, a ordonné que, sans attendre l'issue de l'instance principale, le portrait serait remis à Mme Kann, à charge par elle de verser entre les mains de M. Vandewalle, constitué séquestre à cet effet, une somme de 5 500 francs, avec affectation spéciale aux droits prétendus par la succession Doucet.

Dans le dernier état de la procédure, Mme Kann a repris possession du portrait et reçu l'esquisse ; elle a versé la somme fixée par l'ordonnance de référé, savoir 750 francs à titre définitif pour l'esquisse et le cadre et 4 750 francs à titre de garantie.

La seule question à juger était de savoir si Mme Kann était encore débitrice de la somme de 4 000 francs représentant, ainsi qu'elle le reconnaissait, le prix convenu du portrait revendiqué.

Le Tribunal, avant de trancher le point de droit, relève une série de présomptions qui certainement l'ont fait hésiter sur la décision à prendre : « A juger d'après les seules présomptions de la cause, la de-

mande reconventionnelle formée au nom de la succession Doucet ne devrait pas être accueillie. Sans même faire état de l'honorabilité de la dame Kann, qui n'est point mise en question, ni de sa grande fortune qui lui a permis de payer 40 000 francs son portrait par Bonnat, ni de la précision des détails que la demanderesse a fournis à l'appui de ses déclarations, il est incontestable que le portrait dont il s'agit dans l'instance lui a été remis au mois de juillet 1895, c'est-à-dire plus de six mois avant la mort de Doucet, et n'est sorti de ses mains que par suite d'un acte de pure obligeance de sa part. Il n'est point établi ni même allégué que Doucet ait jamais fait la moindre démarche pour réclamer le prix du portrait, ni qu'il ait conservé dans ses papiers une note relative à cette créance, ni qu'il en ait parlé à ses amis. Il n'est fait aucune allusion à la dette prétendue de la dame Kann dans les lettres de Doucet versées aux débats et qui ne contiennent que l'expression de sa reconnaissance envers son modèle. »

« D'autre part, les peintres n'ont pas l'habitude, à moins de circonstances exceptionnelles, de délivrer des reçus à leurs clients. Cet usage est attesté par de nombreux artistes et spécialement par M. Bonnat, dont la demanderesse invoque à bon droit la haute autorité. »

« Enfin, les défendeurs reconnaissent n'avoir réclamé de justification de paiement qu'aux personnes dont les portraits se trouvaient dans l'atelier de Doucet, à l'époque de sa mort. Ils admettent ainsi par là même que tous les autres clients du peintre, qui se trouvaient en possession de leurs portraits, sont présumés en avoir acquitté le prix. On peut donc s'étonner que les défendeurs en aient usé différemment avec la dame Kann, qui ne s'était dessaisie du tableau litigieux qu'à titre de complaisance et pour un temps très court. »

Malgré ces constatations, il est par le tribunal,

Décidé. — « Que toutes ces présomptions si graves, si précises et si concordantes qu'elles apparaissent, ne peuvent cependant constituer au profit de la dame Kann la preuve juridique de sa libération, dans les termes de l'article 1341 du Code civil, et que, s'agissant d'une somme supérieure à 150 francs, cette preuve ne peut résulter que d'un acte écrit, qui n'est pas représenté dans l'espèce; qu'à la vérité l'article 1347 du même Code permet de recourir à la preuve testimoniale, même au-dessus de 150 francs, lorsqu'il existe un commencement de preuve par écrit, de nature à rendre vraisemblable le fait allégué, mais qu'on ne saurait voir le commencement de preuve écrite, dont parle la loi, » dans les documents produits.

En conséquence, le Tribunal condamne Mme Kann à payer 4 000 francs, prix du portrait à la succession Doucet (Tribunal civ. de la Seine, 5e ch., 26 mars 1897. Présid. M. Lallement; substit. M. Drouard. — Aff. Kann c. succession Doucet. — Av. pl. MM. Bellet et Fromageot. — Gaz. trib. 5 oct. 97).

Observations. — Un pareil procès suppose le triste événement de la mort de l'artiste, auteur du portrait. Si le peintre avait vécu, aucune difficulté ne se serait élevée. Artiste et client auraient été vite d'accord, et de la meilleure grâce.

Le peintre disparu, et aucune trace du paiement du portrait ne subsistant, les administrateurs d'une succession échue à un enfant mineur ne pouvaient trancher le doute à son détriment. Leur réclamation se confondait ici avec l'accomplissement d'un devoir.

Le Tribunal comprenait les motifs de leur attitude; c'est lisible entre les lignes de sa décision. On y voit encore qu'il inclinait à penser que la cliente s'était acquittée vis-à-vis de l'artiste.

Mais cette conviction morale, résultant d'un concours de circonstances soigneusement analysées, ne pouvait juridique-

ment le conduire à prononcer la libération d'une cliente qui, les mains vides des preuves ou des commencements de preuve exigés par la loi, réclamait la propriété d'un objet en possession d'un autre, et dont, comme demanderesse, elle avait à prouver l'acquisition légitime.

A regret, le Tribunal a fait violence à sa conviction, pour s'en tenir aux règles du droit. Qui pourrait l'en blâmer ? L'observation de ces règles solides est la garantie de tous. En dehors d'elles, il y a place quelquefois pour l'équité, mais plus souvent encore pour l'arbitraire.

Les amateurs retiendront cependant de cet incident judiciaire, qu'il y a toujours avantage à avoir par devers soi la preuve écrite que l'on a payé son portrait ; et les peintres, désireux d'éviter à leurs clients l'ennui de payer deux fois le même exemplaire de leur propre image, leur mettront spontanément en mains l'écrit libérateur.

Edouard Clunet,
Avocat à la Cour de Paris.

CORRESPONDANCE

L'Exposition d'Arnold Boecklin.

Bâle, le 10 octobre 1897.

Afin de célébrer le 70e anniversaire d'Arnold Boecklin, son plus grand peintre moderne, la ville de Bâle vient de grouper dans la *Kunsthalle* l'œuvre presque entier de cet artiste, qu'on connaît peu en France, mais qui est considéré en Suisse et en Allemagne comme un des maîtres de notre époque.

Depuis ses premiers essais jusqu'à ses productions les plus récentes, il y a de tout ici, et une simple visite permet d'envisager dans toute sa complexité ce talent inégal, qui tantôt nous émerveille par son sentiment profond de la nature et de la vie, tantôt nous déconcerte par les formes étranges qu'il a données à ses rêves.

Dans ses travaux d'enfance et dans le portrait qu'à l'âge de quinze ans il fit de sa mère, le futur coloriste se devine déjà, en dépit des tâtonnements et des inexpériences.

Outre quelques études d'arbres et de nature, à vrai dire d'un intérêt strictement documentaire, nous remarquons tout d'abord, daté de 1848, un paysage où se révèlent son entente des lointains, son interprétation solide et saine de la réalité, puis une tête de femme d'un modelé, d'une justesse de tons admirables.

On sent, plus loin, que le peintre est arrivé à l'âge d'homme, qu'il s'abandonne davantage à son imagination, qu'il devient vraiment lui-même comme praticien et comme penseur. C'est alors qu'apparaît chez lui cet élément de fiction qui joue un rôle prépondérant dans son œuvre. Comme Hans Thoma qui triomphait l'an passé à l'exposition de Munich, l'esprit du peintre de Bâle fut sans cesse hanté par des images et des symboles, et il est devenu une sorte de panthéiste moderne, peuplant le monde d'évocations et d'êtres imaginaires intimement liés à sa propre vision de la nature.

Quoique le procédé ne soit pas toujours pour nous plaire, on aurait mauvaise grâce à ne pas reconnaître que l'inspiration du peintre est parfois, malgré son étrangeté, pleine de charme. Telle est cette scène de la forêt où deux faunes regardent dormir une nymphe charmante de grâce abandonnée ; tel est surtout le *Combat de Centaures* où Boecklin a touché aux limites du grandiose. Sur le sommet d'un rocher autour duquel s'entassent des nuages pesants, quelques

Centaures luttent éperdument. L'un d'eux brandit un quartier de roc, l'autre a saisi par la nuque l'ennemi qui se dérobe et glisse, tandis qu'un groupe voisin se débat à terre ; véritable combat de Titans, œuvre eschylienne qui atteste victorieusement la puissance descriptive du peintre.

Qu'il exagère parfois cette tendance et y compromette ses qualités de goût et de haut style, on ne saurait le discuter, en voyant des toiles comme *Naïades se jouant*. La verve habituelle de Boecklin, les qualités éclatantes de son coloris ne font certes pas défaut ici ; mais combien l'on eût préféré voir dans son isolement grandiose ce rocher battu par les flots, au lieu de ces femmes-poissons qui bondissent au travers des vagues ! Que dire encore de ce triton grotesque, d'une obésité repoussante, qui joue de la harpe en nageant, tandis qu'une naïade grimpée sur son épaule semble vouloir faire taire le ridicule musicien ?

A ces œuvres nous préférerons Boecklin dans des toiles plus simples, toutes de poésie et de rêve. Ainsi ce tableau intitulé : *Sie es lacht die Au* Voyez, la nature sourit , paysage harmonieux, où trois jeunes filles, d'une grâce puérile et touchante, s'en vont vers un horizon doucement lumineux qu'éclairent parmi les cyprès les terrasses des maisons lointaines...

Dans quelques pages, Boecklin, secouant les obscurités symboliques, l'emphase et le mauvais goût qui l'alourdissent souvent, se hausse par la sincérité de son émotion, par la profonde et mâle beauté de son coloris, jusqu'aux maîtres éternels de l'art. Dans la *Pieta*, il semble être arrivé au comble du pathétique.

Sa *Madeleine* en pleurs auprès du Christ étendu est belle aussi de simplicité éplorée, et Boecklin y est descendu jusqu'aux sources les plus intimes de la désespérance. Malheureusement il semble oublier, comme trop de peintres modernes du reste, que c'est le cadavre d'un crucifié qu'il devrait nous montrer avec toutes ses déformations — et je ne puis m'empêcher ici de songer à ce *Christ au tombeau* d'Holbein, qui est bien l'expression la plus effrayante de la mort qui se puisse voir. Malgré cette objection, la *Madeleine* et surtout la *Pieta* n'en restent pas moins parmi les créations les plus belles de Boecklin.

Conclure en portant un jugement précis sur l'œuvre de Boecklin est chose essentiellement difficile, car aucun artiste n'échappe plus que lui aux définitions de la critique, aucune âme ne paraît plus fuyante que la sienne. L'homme aux hardiesses échevelées du *Combat des Centaures* se montre parfois d'une timidité tout académique. Coloriste, aucun tour de force ne lui est impossible ; il apparaît souvent un maître d'une sûreté et d'une science incomparables, et d'autres fois il nous surprend par de lourdes fautes de goût. C'est une sensation troublante que de se trouver en face d'un artiste chez qui se mêlent constamment le rêve et la réalité, et dont l'œuvre, pleine d'exagérations et d'erreurs, contient néanmoins des pages touchant au sublime.

Henri Frantz.



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES FRANÇAIS

Pendant le troisième trimestre de 1897.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Comptes rendus des séances de l'année 1897). Bulletin de mai-juin. — *Communications :* G. Deveria. Estampages d'inscriptions chinoises provenant de la mission de MM. Dutreuil de Rhins et Grenard. — Adhémar Leclère. Les divers types connus au Cambodge du pied sacré du Bouddha. — J. Oppert. Eclaircissements sur quelques points relatifs à la dernière période de l'empire assyrien. — Heron de Villefosse. Diplôme militaire de l'année 139, découvert en Syrie.

Ami des monuments (l'), 1897, t. XI, 3e partie. — Ch. Normand. L'église Saint-Pierre de Montmartre. — Guizot. La maison de la Rose, à Crépy-en-Valois. — Le château d'Orrouy. — G. Musset. Les ruines gallo-romaines de la Brunette-de-Chérac.

Architecture (l'). 31 juillet. — Les Aliscamps d'Arles. — La chapelle de la Tour et l'église Saint-Honorat.

7 août. — La vie et les œuvres de l'architecte Jacques-Ange Gabriel.

14 août. — Fonction de l'architecte au XVIIIe siècle.

21 août. — La propriété artistique des œuvres d'architecture.

28 août. — Une église-forteresse à Saint-Martial de Viveyrol en Ribéracois.

4 septembre. — La colonnade de Duc au Palais de Justice, à Paris.

11 septembre. — Pierres et marbres. L'onyx vert du Brésil. — Peinture et vitrerie. L'opale coulée.

18 septembre. — L'architecture belge : le Théâtre flamand de l'architecte J. Baes. — Le Palais de la Ville de Bruxelles à l'Exposition internationale. — Le Palais de Justice de Poelaert.

2 octobre. — L'architecture nouvelle : le style pastorien. — L'hôtel de ville de Besançon.

9 octobre. — Les architectes lillois et le rapport de M. Marius Vachon.

16 octobre. — Le style Louis XV et l'art chinois. — Le modelé dans la sculpture Louis XV. — La sculpture Renaissance.

Art et Décoration. Juin. — *Texte et illustrations* juin : Thiebault-Sisson et René Binet. Un dernier mot sur les Salons. — Gleeson-White. L'arbre dans le dessin d'ornement anglais. — William Ritter. L'art décoratif en Autriche-Hongrie. — Gustave Soulier. La plante et ses applications ornementales.

Juillet. — Emile Molinier. Quelques mots sur l'Exposition de céramique. — Bullee. Théo van Hoytema. — H. Fierens-Gevaert. Un maître affichiste, Steinlen. — Gustave Soulier. Ilsée, princesse de Tripoli.

Août. — Lucien Magne. La tapisserie à la manufacture des Gobelins. — Gustave Soulier. Conclusion sur la peinture au Salon. — Gustave Soulier. L'art domestique de M. Vallgren. — Edouard Sarradin. Nouveaux essais d'ameublement. — Thiebault-Sisson. L'Exposition des travaux d'élèves à l'Ecole des Arts décoratifs.

Art pour tous (l'). Juillet. — *Texte :* La Société des amis du Louvre. Les objets d'art japonais au Louvre. — Les nouvelles acquisitions du musée de Cluny. — Les fouilles archéologiques en Perse. — *Illustrations :* XVIIIe siècle. Art français (Louis XVI). Boudoir de la reine. — Au petit Trianon. —

XVIe siècle. Ecole de Limoges (céramique). — Collection Salting. Revers d'un plat émaillé par Jean Courtois. — XVIe siècle. Art français : (orfèvrerie) coupe et drageoir en cristal de roche. — XIXe siècle. École française, art contemporain. Plaquettes et médailles. Chaplain. — XVIe siècle. Art italien (céramique) : plat fenestré émail blanc. — XVe siècle. Art allemand (étoffes, nappes d'autel). — XVIe siècle. Art français (meubles) : porte d'armoire en chêne sculpté. — XVIIe siècle. Art espagnol (céramique) : carreaux de revêtement (azulejos).

Août. — *Texte :* L'église Saint-Séverin. — La chapelle Saint-Yves. — Une mosaïque gallo-romaine à Gaubert. — Le musée Richard-Wallace à Londres. — La conservation des monuments historiques en Autriche-Hongrie. — Les illustrations de la Bible, du VIe au IXe siècle. La sépulture royale de Nagadah. — *Illustrations :* XIXe siècle. Art indien (céramique) : vase, poterie moderne. — XVIe et XVIIe siècle. Venise et Flandre (verrerie) : vase, coupe, gobelet. — XVIIe siècle. Fabrication bretonne (meubles) : meuble d'angle de sacristie en chêne sculpté. — XVIe et XVIIe siècles. Art français : sculpture-pierre, sculpture décorative, mascarons. — Antiquité. Art grec (terre cuite), vase orné de figurines. — XVIIe siècle. Art italien : vase en bronze. — XVIIe siècle. École française (mobiliers) : trumeau de cheminée en bois sculpté et décoré. — XVIIe siècle. Art allemand (orfèvrerie) : horloge, vase argent ciselé.

Art décoratif moderne (l'). Juillet. — Gustave BABIN. Le Salon du Champ de Mars. — FERNOUX. L'Exposition de la céramique et de tous les arts du feu.

Août. — Arthur MAILLET. Eugène Piat. — Gustave GEFFROY. Le Musée du soir. Rapport présenté à la Commission.

Septembre. — A. MAILLET. Le rapport de M. Marius Vachon sur les écoles et les musées d'art industriel en France. — Les sculpteurs modeleurs. Eugène Piat.

Artiste (l') Avril. — Raymond BOUYER. Les artistes aux Salons de 1897 (1er article). — J. A. La question des musées payants. — Henry JOUIN. La session des sociétés des Beaux-Arts des départements. — V. VERESTCHAGIN. A propos de l'exposition du *Napoléon Ier en Russie.*

Mai. — Raymond BOUYER. Les artistes aux Salons de 1897 (2e article). — L. de VEYRAN. L'exposition internationale de Venise. — Henry JOUIN. La session des sociétés des Beaux-Arts des départements (2e article).

Juin. — Eugène-A. GUILLON. De l'influence des mœurs, des milieux, des croyances sur l'art de la peinture, depuis le XIVe siècle jusqu'au milieu du XIXe. — Loys DELTHEIL. Bracquemond. — Camille LEYMARIE. Michelet et Géricault. — Henry JOUIN. La session des sociétés des Beaux-Arts des départements (fin).

Bibliographe moderne (le). — STEIN. L'institut international de bibliographie et le projet de bibliographie universelle. — DOZY. Les archives de Leyde.

Bulletin de l'Association provinciale des architectes français (Marseille). 15 août. — Frantz BLONDEL. L'enseignement de l'architecture en France.

15 juillet. — Paul BESNARD. Reims et ses monuments.

15 août. — H. SARTON. Quinze jours en Auvergne.

Bulletin de la Commission historique et archéologique de la Mayenne. 1897. — H. MAGAUD. Trésor de Beaumont-Pied-de-Bœuf. — A. DE MARTONNE. La porte et la tour Renaise, à Laval. — Abbé A. DELEPINE. Sacé, autrefois et aujourd'hui. — Abbé A. ANGOT. La tombe d'un abbé de Clermont. — Emile MOREAU. Deux polissoirs néolithiques.

Bulletin de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France N°s 4 et 5. — Armand d'HERBOMEZ. La maison de la ville de Tournay, à Paris. — Albert GERARD. La démolition de la maison aux Piliers (1590).

Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne (2e semestre). — L. NARBONNE. La cathédrale de Saint-Just. — G. AMARDEL. Les monnaies ibériques attribuées à Narbonne.

Bulletin de la Diana de Montbrison. n° 5. — J. DECHELETTE. Les vitraux de Saint-André d'Apchon.

Bulletin monumental. 1897, 7e série, t. II. — G. THOLIN et Ph. LAUZUN. Le château d'Estillac (Lot-et-Garonne). — Armand MALVILLE. Église Saint-Pierre de Cholet (Maine-et-Loire). — Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. Le fer à hosties de Lencloître.

Bulletin de la Société archéologique de Touraine. 2e trimestre. — L.-A. Bosseboeuf. Le duc d'Aumale. — Cte Ch. de Beaumont. La villa gallo-romaine de Chatigny. — Bobeau. Vestiges des monuments anciens sur la rive droite de la Loire.

Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest. — Hild. L'inscription du Peu-Berland. — Mgr X. Barbier de Montault. Reliures armoriées. — M. l'abbé Collon. Le trésor des reliques de la cathédrale de Poitiers.

Bulletin de la Société des Études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot. — J. Momméja. La céramique grecque dans le Bas-Quercy. — B. Taillefer. Hôpital des orphelins de Cahors.

Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord. Mai-juin. — A. de Roumejoux. Note sur quelques monuments des environs d'Excideuil. — Cte de Saint-Saud. Lettres royaux relatives aux monnaies des comtes de Périgord.

Juillet-août. — M. J. Mandin. Une église-forteresse de Saint-Martial de Viveyrol en Ribéraçois. — X. de Monteil. Le château de Ribérac.

Chronique des arts. 10 juillet. — Les envois de Rome (G.-S.) — Julien Leclercq. La glyptothèque Ny Carlsberg à Copenhague. Le musée des arts décoratifs de Leipzig.

24 juillet. — Exposition du concours pour le prix de Rome (peinture). — Les fouilles de Perse. — Léon Bénédite. Les nouvelles acquisitions du Louvre. — Le triptyque de Hugo van der Goes, à Florence. — Un peintre suédois. Alexandre Risly. — L'exposition internationale de Dresde.

7 août. — L'Exposition du concours pour le prix de Rome (sculpture et architecture). — La donation de Chantilly. — Le Musée national d'art anglais.

21 août. — Amédée Pigeon. Le musée de Lille. — Julien Leclercq. L'Exposition internationale de Copenhague.

4 septembre. — Le concours pour le monument de Pierre Puget, à Marseille. — Théodore Reinach. A propos de la tiare d'Olbia. — Les nouvelles acquisitions du musée du Louvre : les envois de M. Homolle. — Les musées étrangers et leurs acquisitions : la galerie de peinture de Berlin et le Musée national germanique de Nuremberg. — Henri Hymans. Les Beaux-Arts à l'Exposition de Bruxelles.

21 septembre. — Les remaniements au musée du Louvre. — Les nouvelles salles du musée Guimet.

2 octobre. — Pierre Gauthiez. L'Exposition d'objets anciens à Vevey. — Hans Rosenhagen. L'Exposition des Beaux-Arts de Berlin en 1897.

Construction lyonnaise. 16 juillet. — Le monument Carnot. — F. Gabert. Les villas, mas et villages gallo-romains disparus.

Août. — Valrose. Le monument Pleirey (statuaires, MM. Bourget et Fontan). — Le monument Carnot.

Construction moderne (la). 17 juillet. — L'art décoratif au Salon des Champs-Élysées. — L'École des Beaux-Arts. — Le bazar de l'Hôtel de Ville (architecte M. Papinot).

24 juillet. — L'architecture aux Congrès. — L'Académie des Beaux-Arts. — L'Institut de biologie de Montpellier.

31 juillet. — Les travaux de l'Exposition. La démolition du palais de l'Industrie.

7 août. — Le concours du grand prix d'architecture. — Le pont sur l'Adour. — Poêles et cheminées en céramique d'art.

14 août. — Ruskin. — Le concours du grand prix d'architecture. — L'architecte de Sésostris. — Chauffage et ventilation des édifices.

21 août. — Un architecte écossais du moyen âge : P. Macgregor Chalmers. — L'architecte de Sésostris (*suite*). — Le concours du grand prix d'architecture (*suite*).

28 août. — L'Union centrale des arts décoratifs. — Le concours de Versailles. — L'exposition de la céramique. — L'architecte de Sésostris (*fin*). — Le pont Alexandre III.

4 septembre. — Le Congrès international des architectes à Bruxelles. — Le concours de Tizi-Ouzou. — L'art gothique. — La Caisse d'épargne de Melun. — Le concours de Versailles (*suite*).

11 septembre. — Les industries du meuble à l'école Boulle. — Le IVe Congrès international des architectes. — Le concours de Versailles. — Une école de filles à Buenos-Ayres. — L'art gothique.

18 septembre. — Ruskin. — Le concours de Remiremont. — Le IVe Congrès international des architectes. — Le Salon de 1897.

25 septembre. — Le IVe Congrès international des architectes. — Le pont Alexandre III. — Cottages et maisonnettes.

Correspondance historique et archéologique (la). 25 juillet. — A. SAINT-PAUL. La question de Morienval. — Eugène LEFEVRE-PONTALIS. Encore la question de Morienval.

25 août. — J. MOMMEJA. Saint Simon collectionneur et les portraits de Gaston de Foix.

25 septembre. — F. BOURNON. Commission nommée par le Directoire pour rapporter des monuments d'art et de science à l'abbaye Saint-Denis, 1er octobre 1791.

Critique (la). Août. — Eugène GRASSET. L'art nouveau.

Décoration ancienne et moderne (la). — *Panneaux décoratifs : Mimosa.* Figure décorative par M. Clovis LENIEUX. — *Céramique : Les Amazones*, vase, par M. Gustave DELLOYE, sculpteur. — *Compositions diverses :* Jeu de cartes imité du XVe siècle, par André DES GACHONS (pl. 7 et 8). — *Meubles : La Corde cassée*, paravent (CARRIER-BELLEUSE, Edme CACHY). — Secrétaire et chaise (pyrogravure), par G. REYNIER. — *Orfèvrerie :* Trésor d'argenterie de Boscoréale, près Pompeï ; Phiale d'Alexandrie. — Vase aux olives. — Cuiller avec manche en faucille. — Grande cuiller à long manche. — Casserole à la coquille. — Salière soutenue par des griffes de lion. — Vase ; carafe à anse. — *Tentures et tapisseries :* Modèle de tenture, par M. GILLET. — *Plafonds :* Château de Plessis-Barbe. Projet de décoration du plafond du hall (composition de M. H. BODIN, peintre décorateur). — *Intérieurs :* Salle de fêtes, à Paris (A. MARCEL, architecte). — *Bronzes, ferronnerie :* Porte centrale de la bibliothèque de Washington (Etats-Unis). — *Les arts typographiques*, d'après la maquette de MAC MONNIES. — *Cheminées :* Cheminée renaissance, d'après la maquette de M. AUBERLET, sculpteur.

Estampe (l') et l'Affiche. 15 juillet. — CLEMENT-JANIN : Dunki. — Les estampes et les affiches du mur. Dessins, originaux de Léon Couturier.

15 août. — André MELLERIO : L'illustration nouvelle. — Vittorio PICA : A travers les affiches illustrées. Etats-Unis. — Les estampes et les affiches du mur. — Dessins inédits de Maurice Denis.

Estampe moderne (l'). Juillet. — Paul BALLURIAU. *Crépuscule.* — G. DE LATENAY. *Le Parc.* — Marcel LENOIR. *Invocation à la Madone d'onyx vert.* — Louis RHEAD. *La Femme au paon.*

Août. — G. DARBOUR. *Jeune fille aux coquelicots.* — Henri HERON. Fleur de mai. — A. MERY. *Bretagne.* — C. LEANDRE. *Noël.*

Gazette des Beaux-Arts. Août. — Mme DARMESTETER. J. E. Millais. — BLOCHET. Les miniatures des manuscrits musulmans (fin). — Mme SELLERS. L'Hermès d'Olympie. — MAGNE. Coup d'œil sur l'architecture au Salon de 1897. — MOLINIER. La céramique italienne au Louvre. — ROSEROT. La statue équestre de Louis XV par Bouchardon. *Gravures et hors texte : Le Printemps*, par Cosimo Tura (collection Layard), eau-forte de J. Payrau. *L'Hermès d'Olympie* (musée d'Olympie). — *Mlle Charlotte du Val d'Ognes*, par J.-L. David (collection Hardouin de Grosville).

Septembre. — Auguste SCHMARSOW. Maîtres italiens à la galerie d'Altenburg. — Emile PACULLY. Le rétable d'Oporto. — Jean-J. MARQUET DE VASSELOT. Le trésor de l'abbaye de Roncevaux (1er article). — Gaston MIGEON. Le musée Cernuschi. — Emile GALLÉ. Les objets d'art du Salon de 1897. — Henry FRANTZ. Les Salons anglais : Royal Academy et New Gallery. — André PERATE. L'exposition de Guildhall à Londres. — *Gravures et hors texte : La Vénération du Saint-Sang*, rétable de la Santa Casa de Misericordia, à Oporto. — *La Vierge de Roncevaux* (trésor de l'abbaye de Roncevaux). — *Le Jeune Aveugle*, par John Everett Millais (corporation de Birmingham), eau-forte de A. Mongin. — Objets de la collection Cernuschi.

Octobre. — Bernhard BERENSON. De quelques copies d'après les originaux perdus de Giorgione. — J. FLAMMERMONT. Les portraits de Marie-Antoinette (2e article). — Raymond BOUYER. Petits maîtres oubliés : Georges Michel. — Roger MARX. Artistes contemporains : Henri Guérard. — Jean-J. MARQUET DE VASSELOT. Le trésor de l'abbaye de Roncevaux (2e et dernier article). — F. ENGERAND. Un portrait prétendu de Mme de Parabère au musée de Caen. — Marius VACHON. Lucien Falise. — *Gravures et hors texte : Mistress Cuthbert*, par Th. Lawrence (collection de Mme de Angarica). — *Un vieux moulin*, par Georges Michel (collection Durand-Ruel). — *Tête de jeune fille*, eau-forte originale de Henri Guérard. — Portrait

prétendu de Mme de Parabère, par Fontenay (au musée de Caen).

Image (l'). Juin-Juillet. — *Texte* : Roger Marx. Les cartons d'artistes : Jongkind, Puvis de Chavannes. — Pierre Gusman. Souvenirs de Pompéi. — Descaves. Scènes pittoresques. — H. Paillard. Croquis de Bruxelles. *Gravures hors texte* : *Vieille rue à Nevers*, par Jongkind. — *Sainte Geneviève ravitaillant Paris*, et *Étude de femme*, par Puvis de Chavannes. — *La Maison du peuple*, gravure de Outwaïthe. — Fervaal. Portrait de Carlos Schwabe, gravé par Mathieu.

Intermédiaire des chercheurs et des curieux. 20 juillet. — Gravure représentant Louis XVI et le duc d'Enghien. — Antoine Pascal, peintre de fleurs. — Le gril fleurdelisé de Charles VII. — Les Vierges noires. — Les portraits de l'abbé La Caille.

30 juillet. — Notre-Dame de l'Epine. — Le dessinateur Gravelot. — Les plaques de cheminée. — Le peintre L. Somers. — L'abbé de Grécourt, illustré par Eisen. — Mosaïque gallo-romaine de Gaubert. — Le musée des antiques à Alger.

10 août. — Plaques de cheminée. — Les Vierges noires. — Les dolmens du Japon.

20 août. — Jean-Louis Daubigny.

30 août. — Les dessins de Granet à retrouver. — Le graveur E. Hem. — Le château de Raincy. — Le peintre F. Ziem.

10 septembre. — Les papyrus de Behnesa. — L'ancienne Oxyrrhineus.

20 septembre. — Statues de guerriers illustres de France. — Le peintre F. Ziem. — Gravure représentant Louis XVI et le duc d'Enghien.

Journal de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain. Janvier 1897. — G. Save. Les fresques de l'église des Cordeliers. — La statue de Sainte-Anne de Toul.

Février. — G. Save. — Le portrait de Jacquard à la cathédrale de Nancy. — M. de Souhesmes. Les fresques de l'église des Cordeliers (notes complémentaires).

Mars. — L. Germain. Rouelles gauloises. Me François, architecte lorrain.

Magasin pittoresque. 15 juin. — L. Valra. L'Exposition de 1900 : les palais des Champs-Élysées.

1er juillet. — L. Valona. L'Exposition de 1900 : le pont Alexandre III.

15 juillet. — Ch.-E. Guignet. Une nouvelle tapisserie des Gobelins pour l'Exposition de 1900 : *Le Mariage civil en 1792*.

Mémoires de l'Académie de Vaucluse. 1897. — J. Marchand. La Faculté des arts de l'Université d'Avignon. — L. Rochetin. Études d'archéologie et d'histoire de la ville d'Uzès.

2. — G. Bourges. Le monument triomphal de Cavaillon. — A. Sagnier. L'inscription de Saint-Marcellin.

Mercure de France. Août. — André Fontainas. Les peintres impressionnistes et symbolistes.

Octobre. — Charles Guérin. L'art à Munich. La peinture au palais de glace.

Monde moderne (le). Septembre. — Mme Claudius Jacquet. Trésors antiques. — Châteaux de France des xve et xvie siècles. — Louis Dimier. L'église Saint-Eustache.

Monde musical (le). 15 août. — Georges Berger. Discours prononcé à la distribution des prix aux élèves du Conservatoire. L'enseignement de la musique. — Le Grand Prix de Rome : Max d'Ollone.

Moniteur des Expositions. 16-30 juin. — Pierre Baudin. L'Exposition de 1890. — Max de Nansouty. Les chantiers de l'Exposition de 1900. — Paul Barre. Les Expositions du xixe siècle. — Henry Desormeaux. Les exposants de 1900 : le Japon.

Du 1er au 15 juillet. — Paul Barre. Les Expositions du xixe siècle (2e article). — A. da Cunha. Les travaux de l'Exposition de 1900 : les caissons du pont Alexandre III. — Émile de Molènes. Un nouveau quartier de Paris : la Société immobilière de l'hôpital du Gros-Caillou.

Du 16 au 31 juillet. — Les Expositions du xixe siècle. — Les Expositions françaises et étrangères de 1879 à nos jours (3e article). — Max de Nansouty. Souvenirs du palais des Arts libéraux démoli. — A. da Cunha. Les travaux de l'Exposition de 1900 : les démolitions du dôme central.

Nouvelle Revue (la). 1er août. — Dr Paul Richer. Dialogues sur l'art et la science (fin).

15 septembre. — A. de Bertha. Franz Liszt.

Nouvelle Revue rétrospective (la). N° 39. — Lettre de Lekain à ses fils (1772-1777).

Œuvre d'Art (l') (directeur, Eugène Muntz). 15 juillet. — Gustave Geffroy. L'Hôtel de Ville de Paris. — Boyer d'Agen. Une consultation municipale sur l'Hôtel de Ville. — Pascal Forthuny. Les œuvres d'art de l'Hôtel de Ville. — Robert Montlezun L'art français sous la Révolution et l'Empire. — *Gravures hors texte : La Danse à travers les âges* (Aimé Morot). — *Le Triomphe de l'art* (Léon Bonnat). — *Anne Dubourg et Henri II* (J.-P. Laurens).

1er août. — Aman-Jean. *Venezia bella.* — Jules Mommeja. A travers Venise. — *Gravures hors texte : Martyre de sainte Ursule et des Vierges* (Carpaccio). — *La Vierge de Pesaro* (Titien). — *L'arrivée de Cléopâtre* (Tiépolo). — *Venise couronnée par la gloire* (Véronèse).

15 août. — Marie Raffalovich. Marc Antokolsky. — E. del Monte. L'art byzantin et l'art russe. — Boyer d'Agen. Constantin Makowski. — G. Schlumberger. Deux reliquaires byzantins du couvent de Nonantola. — Charles Diehl. Les émaux byzantins de la Russie caucasienne. — E. Bertaux. L'influence byzantine dans l'Italie méridionale (sculpture et architecture. Les peintures). — *Gravures hors texte : Pierre le Grand* (Marc Antokolsky). — *La Mort de Socrate* (Marc Antokolsky). — La *Tentation*, cathédrale de Saint-Wladimir à Kiev (Victor Vastnetzoff). — Les icones de la cathédrale de Saint-Wladimir à Kiev, par Victor Vastnetzoff (Nikita, la Madone, le Sauveur, saint Wladimir, saint André).

1er septembre. — Marquis de Chennevières. Un amateur français au XVIIIe siècle : Pierre-Jean Mariette. — Auge de Lassus. Un sanctuaire de l'antiquité : Delphes. — Boyer d'Agen. Un sanctuaire moderne : Rocamadour. — Pascal Forthuny. L'Exposition de Rocamadour. — *Gravures hors texte :* Salon des Champs-Elysées : *Confidences* (Louis Tamey). — *Rocroi* (Lionel Royer). — *Marchande de roses* (José Frappa). — *Mer basse à Harfleur* (A. Guillemet).

15 septembre. — E. M. L'inauguration de la statue de Raphaël à Urbin. — Bon H. de Geymuller. A propos de Raphael. — E. del Monte. Notes sur Raphael. — Pierre Lavallée. Raphael et le Sodoma. — Raoul Rosières. Le scénario des fresques de la Sixtine. — René de Maulde-la Clavière. La philosophie mondaine de la Renaissance. — *Gravures hors texte :* Salon des Champs-Elysées *Le Médecin malgré lui* (V. Morlon). — *Coup de soleil, fin d'automne* (A. Stengelin). — *Séraphin portant un glaive* (Michel-Ange). — *L'Education d'Achille* (D. Rosso).

Progrès artistique (le). Août. — Bordes. L'art *dit* grégorien d'après la notation neumatique. — F. de Menil. La musique dramatique chez les peuples du Nord. Le théâtre lyrique anglais : les successeurs de Purcell.

Septembre. — F. de Menil. Les premiers séjours de Hændel en Angleterre. — Robert Burg. Les *Maîtres chanteurs* de Richard Wagner (1er article). — Houdard. La question du plain-chant et de la notation neumatique.

Province du Maine (la). Nos 6 et 7. — A. Legendre. Le Saint-Sépulcre, à Notre-Dame du Chêne.

Recueil de la Commission des Arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure. Avril. — Dr Guillaud. Le Fanum gallo-romain de Chagnon. — Georges Musset. Ruines gallo-romaines de la Brunette de Chérac.

Juillet. — Commandant Causalonde. Souterrains-refuges. — Bon Eschasseriaux. Souterrains-refuges des Lourdines, commune de Thenac. Fouilles et découvertes.

Revue archéologique. Juillet-Août. — André Pératé. Edmond Le Blant. — P. Gauckler. Les mosaïques de l'arsenal de Sousse. — Louis Couve. Note sur une statue de femme trouvée à Délos. — Paul Perdrizet. Polyphème. — Ph.-E. Legrand. Louis-François Fauvel, antiquaire et consul. — Edouard Cuq. Ἔπαρχος Ῥώμης. — Albert Meignan. Guerrier à cheval, sculpture en os trouvée à Amiens. — *Planches :* Mosaïque de Sousse. Triomphe indien de Bacchus. — Mosaïque de Sousse. L'enlèvement de Ganymède ; scènes de pêche, motifs ornant l'abside et la salle centrale d'un atrium. — Tête d'une statue de femme découverte à Délos. — Carte mosaïque découverte à Madaba.

Revue de l'art chrétien. 3e livraison. — H. Chabeuf. Deux verrières du XIXe siècle, à Beaune et à Saint Seine-sur-Vingeanne (Côte-d'Or). — E. Rupin. Une croix en forme d'arbre à l'église Saint-Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne, XIIe siècle). — L'abbé E. Chartraire. Une représentation de l'Assomption de la très sainte Vierge au VIIIe siècle (toile brochée de la cathédrale de Sens).

No 4. — Clausse. Les Cosmati et l'église de Sainte-Marie, à Civita Castellana. — F. Hel-

RIO. Fra Giovanni Angelico da Fiesole (*suite*). — F. DE MELY. Reliques de Constantinople. — E. DE PRELLE DE LA NIEPPE. Peintures murales de l'église Sainte-Gertrude à Nivelle.

Revue biblio-iconographique. Juin. — Octave UZANNE. William Morris et l'art du livre.

Juillet-octobre. — NAUROY. Duplessis-Bertaux.

Revue historique et archéologique du Maine. 1897, n° 2. — G. FLEURY. Le monastère de la Visitation de Mamers.

Revue des arts décoratifs. Juillet. — G. LARROUMET. *Les arts du feu* : la céramique (1er article). — L. DE FOURCAUD. Les arts décoratifs (3e article). — Lucien MAGNE. La décoration dans l'art grec (1er article). — *Planches hors texte* : Salon du Champ de Mars (1897). *Orfèvrerie et émail* : Coffret en ivoire, or ciselé et émail, par MM. J. Brateau, P. Garnier et Grandhomme. — Salon des Champs-Elysées (1897). *La reliure* : *Les Ballades de Villon*, reliure de M. P. Ruban. — Salon des Champs-Elysées (1897). *Sculpture décorative* : *Le Coup de collier*, haut-relief de Debrie.

Août. — A. VALABREGUE. Exposition de la céramique. Le verre opalin dans le vitrail contemporain. — L. DE FOURCAUD. Les arts décoratifs au Salon de 1897 (4e article). — Lucien MAGNE. La décoration dans l'art grec (2e article). — *Planches hors texte* : Salon du Champ de Mars 1897. Cristaux gravés en camée par E. Gallé, de Nancy. — Salon des Champs-Elysées 1897. *Sculpture décorative* : *Chevaux marins*, exécutés pour la ville de Bordeaux par G. Debrie. — Frontispice dessiné par le sculpteur F.-Eugène Piat, pour son ouvrage : *Trente cinq compositions croquis au fusain.*

Revue d'assyriologie. N° 2. — François THUREAU-DANGIN. Le cône historique d'Entiemena. — Philippe BERGER. Terpon-Thérapon. — Philippe BERGER. Sur une nouvelle intaille à la légende sémitique. — B. SAY. Le prisme de Sennachérib dans Isaïe. — Léon HEUZEY. Quelques figures à propos du dieu Terpon. — *Planches* : Le cône historique d'Entiemena. — Deux statuettes chypriotes : Bes et Silène.

Revue des Beaux-Arts et des Lettres. 15 juillet. — La nouvelle salle des moulages antiques au Louvre. — Mosaïque gallo-romaine découverte à Lure. — Le monument du centenaire de Henry Ding, à Grenoble.

Août. — Henry HALLES. Les maîtres bordelais : M. Paul Sébilleau. — Alexandre URBAIN. Une renaissance de l'art décoratif. — Gustave LARROUMET. Les musées.

Septembre. — E. DE SAINT-AUBAN. L'art au pays basque. La découverte d'un Rembrandt. — A. RECOUVREUR. La cuisine du peintre (1er article) ; la couleur, les huiles et le broyage des couleurs, les essences, les vernis, les subjectiles et les enduits. — DE MEINMORON. Le paysage dans l'atelier (1er article).

1er octobre. — A. RECOUVREUR. La cuisine du peintre (2e article). — J.-P. SORIN. Les catalogues pratiques dans les musées. — DE MEINMORON. Le paysage dans l'atelier (2e article). — Les maîtres de l'école de 1830. Théodore Chasseriau.

15 octobre. — Jules BRETON. Les jurys de peinture. — Gustave LARROUMET. Les musées. — Benjamin CONSTANT. Le beau et l'utile.

Revue blanche. N° 94. — Jules de GAULTIER. Les Goncourt et les idées d'art (*fin*).

Revue bleue. Août. — A. SAGLIO. La galerie d'un bourgeois de Paris sous Louis XIV.

Revue catholique des Revues. Août. — Le mouvement artistique (*l'Histoire de l'art chrétien* de Kraus).

Septembre. — Les Bauhutten (association d'experts en architecture en Allemagne, au moyen-âge). — Léon CAUVEZ. Palestrina et Lassus. — Th. R... L'idéal des Madones de Michel-Ange (1er article).

Octobre. — Th. R... L'idéal des Madones de Michel-Ange (*fin*).

Revue celtique. N° 3. — D'ARBOIS DE JUBAINVILLE. Sur quelques inscriptions en caractères celtiques de la Gaule narbonnaise.

Revue critique d'histoire et de littérature. Août. — URBINI. Les œuvres d'art de Spello (P. N.). — L'art nouveau, selon Carl Neumann (article de F. Baldensperger). — MARCHAND. La Faculté des arts de l'Université d'Avignon (article de L.-H. Labande).

Revue des Deux Mondes. Août. — Camille BELLAIGUE. Beethoven et ses neuf symphonies.

1er septembre. — Maurice GANDOLPHE. L'art et les artistes de la Suède.

Revue encyclopédique. Août. — Léonce BENEDITE. La réorganisation du musée du Luxembourg : la collection Caillebotte. — Le musée du Louvre, le portrait de Bertin aîné, par Ingres.

Septembre. — André Michel. La sculpture française. — L'industrie de la fonte — Roger Marx. Les médailles modernes.

Octobre. — Paul Monceaux. Le mouvement archéologique de 1895 à 1897.

Revue des études grecques. Avril-juin. — Assemblée générale du 3 juin. — Discours de M. Bréal. — Rapport de M. Paul Girard, secrétaire. — Allocution de M. Théodore Reinach. — Le deuxième hymne delphique à Apollon, transcription pour harpe et chant. — *Partie littéraire :* Paul Tannery, Pseudonymes antiques. — Th. Reinach. Une inscription crétoise méconnue. — Maurice Holleaux. Note sur un décret d'Erétrie.

Revue générale. Juillet. — Ernest Perrier. L'art en Belgique.

Revue générale internationale. Avril. — Maurice Griveau. Une nouvelle conception de la beauté.

Mai. — Henri Amic. L'Exposition des Champs-Elysées et l'Exposition des portraits de femmes et d'enfants.

Juillet. — Maurice Guillemot. Portraits contemporains, Edouard Detaille. — Eugène Gallois. Ruines et antiquités religieuses et javanaises.

Revue de l'histoire des religions. Mai-juin. — G. Maspero. La table d'offrande des tombeaux égyptiens. — MM. Flinders Petrie et J.-E. Quibell. Nagada et Ballos.

Revue des Revues. 15 août et 1[er] septembre. — Cte L. de Norvins. L'art appliqué à l'industrie. — L'orfèvrerie à travers les âges.

Revue de Saintonge et d'Aunis. Mai-juin. — Objets gallo-romains. — Le fanum de Chagnon-Villepouge. — Le sceau de Thézac. — Une inscription campanaise à la Rochelle. — La couronne murale.

Juillet. — Le monument gallo-romain de Chagnon (Charente-Inférieure). — Léon Moisset. Jean Audebert, peintre naturaliste.

Revue de la Société des Sciences historiques. N° 3. — J. Bellanger. Profils antiques.

Semaine la des Constructeurs. 31 juillet. — E. Lambin. La flore des grandes cathédrales de France. — L'architecture à l'étranger : Venise et ses monuments.

7 août. — Emile Lambin. L'église Saint-Germain de Charonne. — L'architecture à l'étranger : Venise et ses monuments. — L'Ecole des Arts et Métiers de Lille.

14 août. — E. Lambin. L'église Saint-Pierre de Montmartre. — V. D. Nos architectes contemporains, M. Bouvard.

21 août. — Emile Lambin. L'église Saint-Pierre de Montmartre (suite). — Nos architectes contemporains : M. Daumet (article de Ch. de Randerode).

28 août. — Emile Lambin. Saint-Julien-le-Pauvre. — Ch. de Randerode. Nos architectes contemporains : M. Garnier.

4 septembre. — Emile Lambin. L'église de l'ancien prieuré Saint-Martin des Champs. — Ch. de Randerode. Nos architectes contemporains : M. Garnier (2[e] article).

11 septembre. — Ch. de Randerode. Nos architectes contemporains : M. Dutert.

18 septembre. — E. Mariette. L'architecture en Ecosse. — Emile Lambin. La cathédrale de Reims. — Ch. de Randerode. Nos architectes contemporains : M. E. Vaudremer.

25 septembre. — Emile Lambin. La cathédrale de Reims (fin). — Ch. de Randerode. Nos architectes contemporains : M. Léon Ginain.

2 octobre. — E. Mariette. L'architecture en Ecosse (suite). — Emile Lambin. L'église d'Auvers-sur-Oise. — V. D. L'église grecque de Paris.

9 octobre. — Emile Lambin. L'église d'Auvers-sur-Oise (suite et fin). — L'architecture à l'étranger. — P. Mesnard. Nos architectes contemporains : M. P. Nénot.

Société des Sciences, Arts et Belles-Lettres (Calvados). — R. de Brebisson. La céramique à Bayeux et dans sa région, depuis le XIII[e] siècle jusqu'à nos jours.

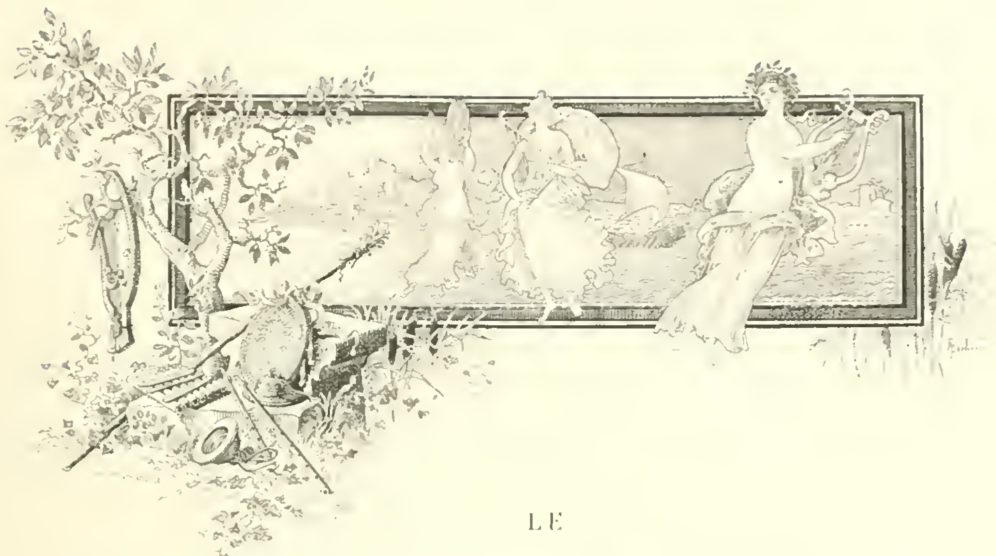
Temps (le). Septembre (6 et 23). — Thiebault-Sisson. Les tapisseries de la Chaise-Dieu.

Tour du Monde (le). 31 juillet. — L. Fournereau. Les villes mortes du Siam (architecture).

Septembre. — Marie-Anne de Bovet. En Ecosse (monuments).

Le Directeur-Gérant : Jules Comte.

EVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HERISSEY



LE MOUVEMENT MUSICAL

LETTRE AU DIRECTEUR DE LA *REVUE*[1]

Paris, le 12 novembre 1897.

Vous me demandez, mon cher ami, une étude sur le mouvement musical contemporain. Rien que cela ! Savez-vous bien ce que vous désirez? vous en êtes-vous rendu un compte bien exact? Je le crois, mais alors je me demande à mon tour comment une pareille enquête pourrait trouver place dans votre élégante *Revue*, et où je prendrais moi-même le temps nécessaire pour l'essayer. La musique a pris une telle extension, — artistique et géographique, — une telle importance dans le monde; elle s'est développée, depuis un demi-siècle, d'une si étonnante façon, qu'une enquête sur un pareil sujet ne pourrait se faire sans de longues études, ni se condenser en quelques pages : un gros volume n'y serait pas de trop. Il conviendrait en outre qu'elle fût écrite par un historien joignant à la compétence un absolu désintéressement, sachant s'élever au-dessus des querelles d'école et des caprices de la

[1] Plusieurs de nos abonnés se sont montrés surpris que la *Revue* n'eût pas encore abordé la partie de son programme relative à la musique. Nous leur répondions que nous n'avions pas perdu de vue nos engagements, et que nous serions prochainement en mesure de les tenir, à leur entière satisfaction. A dire le vrai, nous ne voulions nous lancer dans cette voie nouvelle qu'à la suite d'un maître ayant qualité pour parler au nom de l'école française.

M. Camille Saint-Saëns, qui, en dehors de son génie créateur, unit aux qualités de jugement du

mode, faisant abstraction même de ses préférences personnelles, s'il était nécessaire. Est-ce bien à un compositeur arrivant au terme d'une longue carrière qu'il convient d'assumer une pareille tâche? ne serait-il pas soupçonné de regarder inconsciemment le passé au détriment du présent, et dans le cas où il ne le ferait qu'à bon escient, ce soupçon n'aurait-il pas pour effet de lui enlever la confiance du lecteur?

Je n'ose répondre à ces questions, tant la réponse me paraît peu favorable; et si je m'avance quand même sur un terrain brûlant, c'est avec l'intention de n'y faire que peu de chemin et de me retirer sous ma tente le plus tôt possible.



Tâchons, d'abord, de voir les choses de haut.

Un grand fait domine le monde musical moderne : l'émancipation de la musique instrumentale, jusque-là vassale de la musique vocale, et tout à coup prenant son essor, révélant un monde nouveau, se posant en rivale de son ancienne dominatrice. Depuis cette révolution dont Beethoven fut le héros, les deux puissances n'ont pas cessé de lutter sans relâche, chacune ayant son domaine, l'opéra et l'oratorio pour celle-ci, le concert symphonique et la musique de chambre pour celle-là. Il y eut d'âpres combats. Puis la défection se mit de côté et d'autre dans les troupes, les combattants se mêlèrent peu à peu, si bien qu'en ce moment la confusion est partout; on se donne bien, à tâtons, quelques horions, mais le public ne paraît plus s'y intéresser; il court de l'opérette à la symphonie, du drame wagnérien à l'opéra vieux jeu, des chefs d'orchestre allemands aux chanteurs italiens. Cet éclectisme bizarre a pour résultat de délivrer les compositeurs de toute espèce de tutelle; c'est pour eux la liberté absolue avec ses avantages et ses périls : ceux-ci sont grands.

critique le plus avisé les dons d'un écrivain de race, a bien voulu être notre initiateur. Au nom de nos lecteurs, nous le remercions de son précieux concours : avec sa signature au bas de notre premier article musical, nous sommes bien certains qu'il n'y aura plus personne pour se plaindre d'avoir attendu.

D'autres études de critique et d'histoire de la musique sont en préparation pour paraître dans la *Revue* au cours de l'année 1898; elles seront signées, entre autres noms éminents, de MM. Camille Bellaigue, Théodore Dubois, Louis Gallet, Édouard Reyer, Camille Saint-Saëns, Widor, André Wormser, etc. N. D. L. R.

Car, il faut bien le dire, le goût du public, bon ou mauvais, est un guide précieux pour l'artiste, et celui-ci, quand il a du génie — ou simplement du talent — trouve toujours moyen de bien faire en s'y conformant. C'est une idée tout à fait nouvelle de vouloir que l'artiste ne consulte en tout que sa volonté, n'obéisse qu'à son caprice. Le mal n'est pas grand pour les génies : ils en sont quittes pour exiger parfois de leurs exécutants ou de leurs auditeurs des efforts dépassant ce que la faible nature humaine peut supporter. Mais les autres! ceux qui marcheraient bien avec l'aide d'un bras ou d'un bâton, et qui s'aperçoivent avec terreur qu'il leur faut voler, comme s'ils avaient des ailes! et ils n'avouent pas, ils n'avoueront jamais, les malheureux, leur déroutante situation. Ils s'élancent, ils procèdent par bonds désordonnés et culbutes lamentables; et ce sont de précieuses forces perdues, trop souvent de jolies natures qui s'égarent, se perdent dans des fondrières d'où elles ne sortiront plus. Figurez-vous Marivaux cherchant à singer Shakespeare : il n'eût rien fait de bon, et nous n'aurions pas *les Fausses Confidences*.



Dans un empire musical bien ordonné, le théâtre et le concert devraient être deux royaumes parfaitement distincts, de mœurs tranchées comme ils sont d'habitudes diverses, on pourrait presque dire de climats différents. Reine au concert où tout est disposé pour sa gloire, la musique n'est au théâtre qu'un des éléments d'un ensemble : elle y est souvent vassale, parfois esclave. Elle se vengeait autrefois de ces humiliations par l'ouverture, intrusion du concert dans le monde du théâtre, l'ouverture ambitieuse, longuement développée, séparée du reste de l'ouvrage comme un arc de triomphe devant la porte d'une ville. L'ouverture ainsi comprise tend à disparaître depuis que la symphonie, se glissant dans la trame du style théâtral, en accapare l'intérêt au détriment des voix et de l'action dramatique. Envahi traîtreusement ainsi par le concert, le théâtre se venge à son tour en profitant de son avatar symphonique pour rentrer au concert et en chasser la symphonie proprement dite et l'oratorio. Il n'y a plus ainsi, à proprement parler, ni concert ni théâtre, mais un genre hybride et universel, un compromis ne laissant rien à sa vraie place. Ce n'est pas le progrès qu'il était per-

mis d'espérer quand, il y a quelque cinquante ans, le monde musical est entré en fermentation; c'est une crise, un chaos d'où sortira très probablement, dans l'avenir, un ordre nouveau.

Il serait pourtant bien facile de fermer la porte du concert à la musique de théâtre, maintenant que de nouvelles formes lui sont nées, et qu'il n'est plus condamné à tourner dans le cercle éternel de la symphonie, de l'ouverture et du concerto. Berlioz et Liszt, chacun d'une façon différente, ont ouvert des voies nouvelles, et si l'on a trop hésité à les suivre, si l'on s'est attardé à des bagatelles, à des airs de ballet plus ou moins déguisés, — phénomène d'atavisme démontrant l'origine de la musique instrumentale, laquelle fut la danse, comme l'a si justement remarqué Richard Wagner, — de brillantes exceptions se sont produites, et avec le temps, tout un répertoire s'est formé d'œuvres curieuses, intéressantes, destinées à prendre, tôt ou tard, la place qui leur est due. L'oratario profane ou demi-sacré, déjà cultivé par Haendel dans des œuvres telles que la *Fête d'Alexandre*, *Acis et Galathée*, *Allegro e pensieroso*, n'a-t-il pas reparu au jour, de la façon la plus inattendue, sous le nom un peu bizarre d'*ode-symphonie*, avec Félicien David, puis plus brillamment encore avec le *Faust* et le *Roméo* de Berlioz, et ces œuvres n'ont-elles pas été suivies de beaucoup d'autres du même genre, auxquelles il n'a manqué pour vivre qu'un peu d'encouragement? Cet encouragement ne leur a pas été prodigué; les fragments d'opéras ont attiré à eux le plus clair de la faveur du public. Il convient toutefois de faire une exception pour l'Angleterre, qui par ses institutions permanentes de festivals réguliers entretient le culte de l'oratorio ancien et moderne et conserve ainsi une forteresse inaccessible à l'anarchie; mais en dehors de cette forteresse, l'anarchie règne là comme ailleurs.



Nous laisserons de côté, avec regret, la musique de chambre. Créée pour l'intimité, cette forme exquise de l'art s'est dénaturée et prostituée en s'exhibant en public, en cherchant les succès bruyants pour lesquels elle n'était point faite. En même temps, les amateurs, trouvant plus commode de *pianoter* que de travailler sérieusement un instrument, ont délaissé le violon et la

basse pour le sempiternel piano : de ceci et de cela est venue la décadence de cette source de plaisirs délicats, auxquels on préfère maintenant les émotions violentes et les secousses nerveuses, préférence prise à tort pour un progrès. Heureusement, il est permis d'espérer qu'une renaissance se prépare et que, le goût des instruments à cordes se réveillant dans le public, on reviendra au quatuor, base de la musique instrumentale.

*
* *

L'Occident se gausse volontiers de l'immobilité orientale ; l'Orient pourrait bien lui rendre la pareille et se moquer de son instabilité, de l'impossibilité où il est de conserver quelque temps une forme, un style, de sa manie de chercher le nouveau à tout prix, sans but et sans raison.

L'opéra avait trouvé, à la fin du siècle dernier, une forme charmante, illustrée par Mozart, qui se prêtait à tout, et qu'il eût été sage de conserver le plus longtemps possible. Elle comprenait : le *Recitativo secco*, plutôt parlé que chanté, destiné à « déblayer » les situations, accompagné par le clavecin ou le piano soutenu d'un violoncelle et d'une contrebasse, ou seulement par ces deux instruments à cordes, le violoncelle remplissant l'harmonie par des accords arpégés ; le *Récitatif obligé*, accompagné par l'orchestre, entremêlé de ritournelles ; les airs, duos, trios, etc. ; de grands ensembles et de grands finales dans lesquels le compositeur se donnait libre carrière. Mozart a montré comment il était possible, même dans les airs, duos et autres morceaux, de se modeler exactement sur la situation et d'échapper à la monotonie des coupes régulières. Maintenant, comme on sait, la mode exige que des actes entiers soient coulés en bronze, d'un seul jet, sans airs ni récitatifs, sans « morceaux » d'aucune sorte ; le monde musical est plein de jeunes compositeurs qui s'évertuent à soulever cette massue d'Hercule. Il eût été peut-être plus sage de la laisser à celui qui l'a soulevée pour la première fois, avec une vigueur de lui seul connue ; mais comme on veut paraître aussi fort, que dis-je ? plus fort qu'Hercule lui-même, on masque son impuissance par une extravagance présentée sous les étiquettes de modernisme et de conviction. N'insistons pas. Comme je le disais en commençant, je craindrais de n'être pas bon juge en cette matière. Me sera-t-il permis de

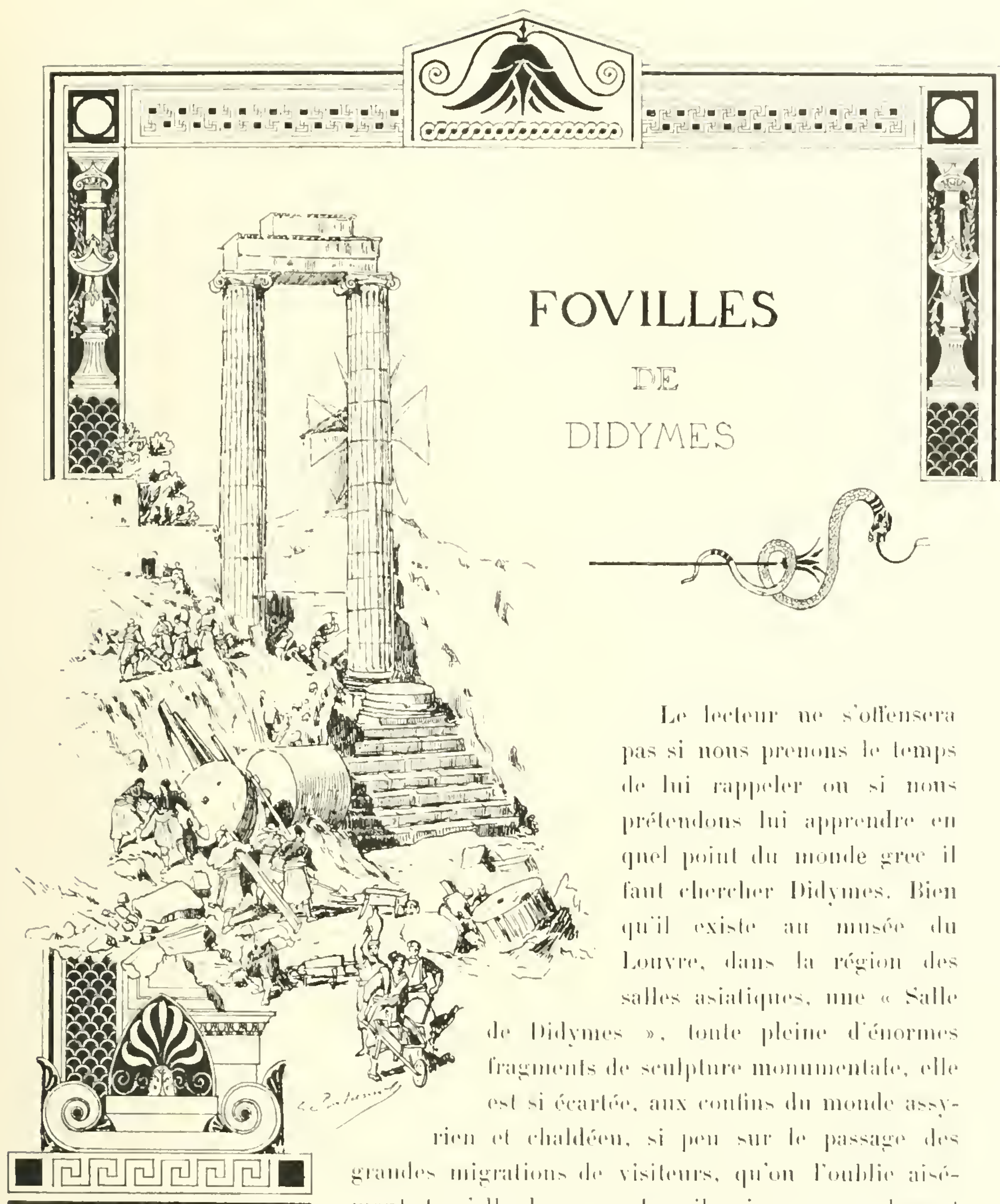
remarquer toutefois que le public paraît prendre peu de goût à ces exercices, et que s'il admire Hercule sans le comprendre toujours, de confiance, parce qu'il se sent d'instinct en présence d'une force indiscutable, il semble beaucoup plus froid à l'égard de ses imitateurs et successeurs ?

∴

Nous bornerons là, si vous le voulez bien, ces réflexions sur la musique de notre temps. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à dire encore; mais il faudrait alors entrer dans des considérations techniques, et je craindrais fort d'ennuyer vos lecteurs. Et puis, s'il faut tout avouer, j'ai peu de goût pour ces sortes de dissertations : à mon sens, dans le domaine de l'art, les théories sont peu de chose, les œuvres sont tout.

C. SAINT-SAENS





FOVILLES DE DIDYMES

Le lecteur ne s'offensera pas si nous prenons le temps de lui rappeler ou si nous prétendons lui apprendre en quel point du monde grec il faut chercher Didymes. Bien qu'il existe au musée du Louvre, dans la région des salles asiatiques, une « Salle de Didymes », toute pleine d'énormes fragments de sculpture monumentale, elle est si écartée, aux confins du monde assyrien et chaldéen, si peu sur le passage des grandes migrations de visiteurs, qu'on l'oublie aisément et qu'elle demeure plus silencieuse que ne le sont aujourd'hui les ruines d'où elle est sortie.

Didymes est le nom ancien d'un bourg qui s'élevait autour d'un temple fameux par son oracle, sur le territoire de la ville ionienne de Milet : le temple

était celui d'Apollon Didyméen ou des Branchides, du nom de la famille sacerdotale qui en avait eu la garde à l'origine.

Aujourd'hui un village, qui date de la fin du siècle dernier et n'est habité que par des Grecs, Hiéronda, occupe l'emplacement de Didymes. Il s'est assis sur les ruines mêmes du temple et s'est étendu peu à peu au delà des limites de l'enceinte sacrée. Comme la Salle de Didymes au Louvre, il est écarté, isolé sur sa presqu'île, d'accès difficile et d'ailleurs en dehors de toutes routes commerciales ou archéologiques. Il est perdu à l'extrémité sud-ouest du vilayet ou province d'Aïdin (Smyrne) : encore avons-nous dû en donner l'assurance et la preuve aux fonctionnaires des bureaux de Smyrne, qui nous renvoyaient au vilayet voisin! Le lecteur en sait déjà plus long sur Didymes que les bons Turcs qui en sont les maîtres.

Mais n'ignore-t-il pas encore que Didymes est une sorte de poste archéologique français et que la France y a fait entreprendre, à trois reprises en ce siècle, des recherches et des fouilles importantes qui lui font honneur et qui ne sont pas achevées? Poste singulièrement gardé, puisqu'on l'occupe quelques mois et qu'on l'abandonne pour de longues années, — il s'est écoulé près de quarante ans entre le passage de Texier et l'exploration de Rayet et Thomas, plus de vingt ans entre ces dernières campagnes et les nôtres, — mais poste utile dont le nom doit être connu de tous les amis de l'art ancien. Nous l'avons occupé les derniers et nous voudrions, après avoir rappelé brièvement l'œuvre de nos devanciers, signaler celles de nos découvertes qui enrichissent l'histoire de l'art grec en Ionie.

I

Les voyageurs français ont tardé à visiter Didymes. Ni Jacob Spon au XVII[e] siècle (1675), ni le comte de Choiseul-Gouffier au XVIII[e] (1776) n'ont vu les ruines de notre temple. Spon venait de Smyrne et n'a pas poussé plus loin qu'Éphèse : pour les autres villes ou églises dont il parle (car il tenait à décrire les sept églises de l'Apocalypse), il s'en remet aux notes prises en 1673 par des voyageurs anglais, un certain D[r] Pickering entre autres, qui habitait Smyrne et qu'il appelle Picrelin. Choiseul-Gouffier venait au contraire du sud, de Makri, dans l'ancienne Lycie, et il a gagné les ruines de Milet par la route de terre la plus courte, laissant à sa gauche la presqu'île de Didymes.

Avec Ch. Texier finissent les voyages pittoresques et commencent les explorations scientifiques. Chargé par le gouvernement français de faire une *Description de l'Asie Mineure*, Texier y a voyagé de 1833 à 1837. Il est venu à Didymes en 1835, par la voie plus facile que suivaient dans l'antiquité la plupart des pèlerins, la voie de mer, et y a séjourné assez longtemps pour recueillir d'utiles observations et faire de nombreux relevés, qu'il a répartis sur sept planches de son grand ouvrage. Son témoignage est précieux, car le temple était encore assez bien conservé pour qu'on en pût étudier, sans faire de fouilles, et le plan presque tout entier et les détails les plus importants. Il avait été renversé par un tremblement de terre, comme tous les temples d'Ionie (l'observation, très juste, est de Texier), il n'en restait plus debout que trois colonnes (celles qui subsistent aujourd'hui encore), mais Texier pouvait noter que le mur de la cella existait encore dans tout le pourtour, à une hauteur moyenne de 3 mètres. Des fouilles, commencées à cette époque, eussent été singulièrement fécondes et faciles : Texier, entraîné par sa grande entreprise, n'y pouvait songer.

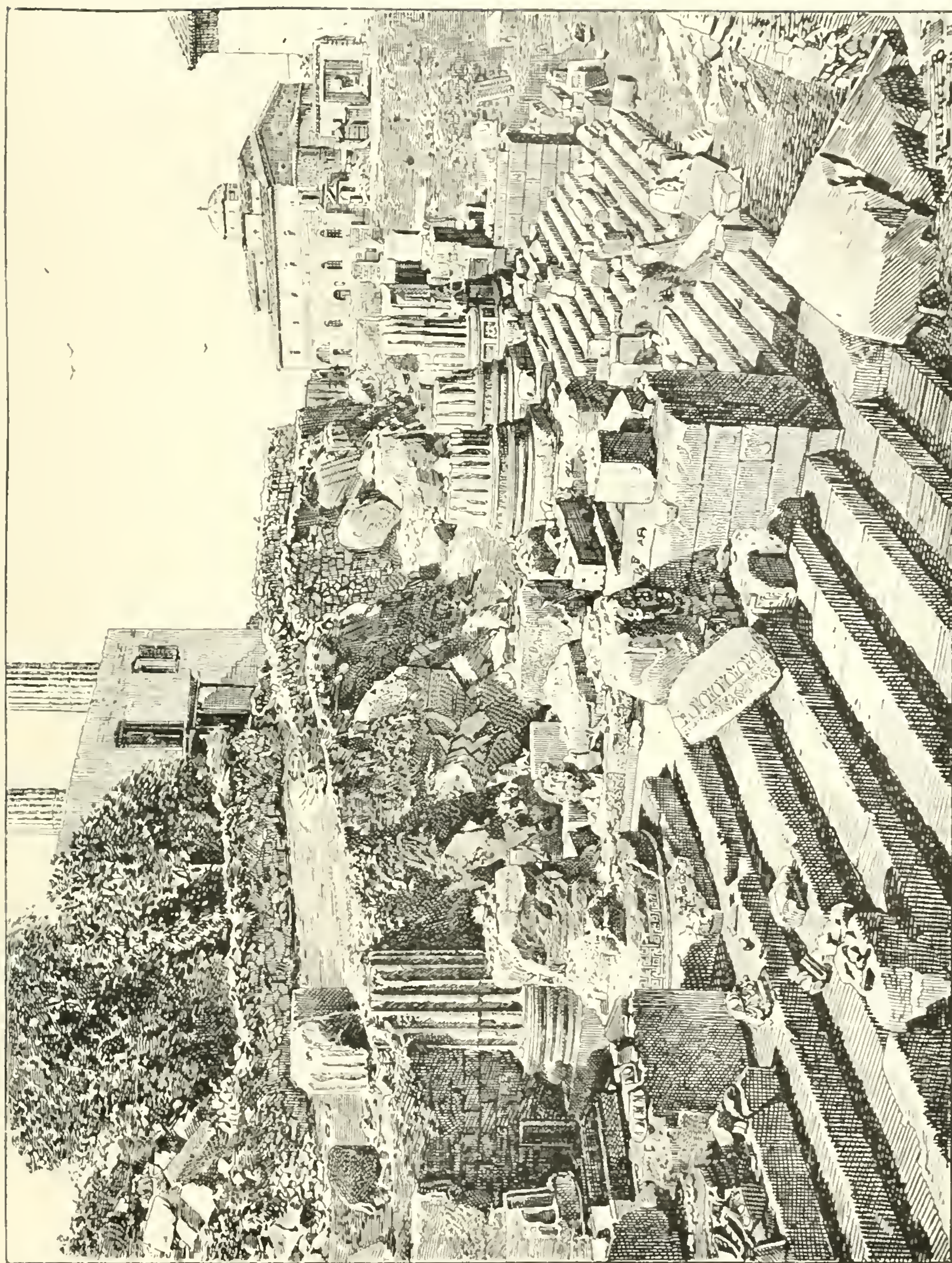
Quand en 1873 Ol. Rayet, membre de l'École française d'Athènes, et Alb. Thomas, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, vinrent s'établir à Didymes, les choses avaient bien changé. Le village avait considérablement grossi et la carrière de marbre, je veux dire le temple, s'était appauvrie au profit de nombreuses maisons et masures. Les fouilles étaient difficiles et dispendieuses, puisqu'elles se compliquaient d'expropriations et celles-ci de négociations interminables. Encore le mal n'eût-il pas été sans remède si Rayet et Thomas avaient pu consacrer à Didymes tous leurs efforts et tout le crédit que les barons G. et E. de Rothschild avaient généreusement mis à leur disposition; mais les deux amis, plus riches encore d'espérance, s'étaient taillé dans cette admirable vallée du Méandre un domaine considérable, une sorte de tchiflik idéal, qui renfermait Tralles, Magnésie, Priène, Milet, Didymes, Héraclée du Latmos, et courageusement ils s'étaient mis à l'exploiter, ouvrant partout des chantiers, mesurant, dessinant, partout faisant bonne récolte. A Didymes ils s'étaient proposé deux choses : 1° recueillir les éléments nécessaires à une restauration de l'édifice ; 2° extraire des ruines et expédier en France les morceaux de sculpture monumentale déjà visibles, et ceux que le travail des fouilles pourrait faire découvrir. On sait qu'ils ont mené à bonne fin cette double tâche : toute une salle du Louvre est remplie

de marbres de Didymes et la restauration qu'ils ont publiée en 1885 peut être considérée comme définitive sur beaucoup de points; elle reste la base de toutes les études à venir sur le temple même, sur ses dimensions et sur la distribution très originale des différentes parties de l'édifice. Qu'il nous soit permis de leur rendre pleine justice : notre premier soin, à Didymes, a été d'étudier leur champ d'opérations, et, devant tant de difficultés vaincues, tant de résultats si péniblement obtenus, nous avons admiré, sans compter, la sagacité de leur instinct, la sûreté de leur méthode et leur invincible patience.

C'est en 1895 que nous sommes venus nous fixer à Hiéronda, pour y commencer les fouilles dont nous avait chargés le gouvernement français; il les devait à l'homme éminent qui remplit avec tant de distinction, à Constantinople, le poste occupé jadis par Choiseul-Gouffier, M. P. Cambon. Nous épargnerons au lecteur le récit des négociations, démarches et ennuis sans fin, qui ont précédé les premiers coups de pioche. Cette préface serait longue, encore que piquante. Nous avons entendu, nous aussi, comme Rayet et Thomas, les glapissements des femmes, plus obstinées que leurs maris; nous avons vu se former, comme des nuages menaçants, les colères des hommes, échauffés par les chefs de leur parti et le plus souvent par leurs créanciers, qu'excitait l'espoir d'une indemnité plus forte; nous avons assisté à des réunions tumultueuses, présidées par des notables à double face, puis tout ce bruit de vaines paroles a passé, la paix s'est faite et le travail a commencé. Les hostilités ont repris au début de notre seconde campagne, en 1896, plus patiemment et plus savamment préparées. Il nous a fallu recourir aux grands moyens et, selon la coutume antique, demander un arbitre à une ville voisine : Smyrne nous fit l'honneur, le lourd honneur de nous envoyer un pacha, une Excellence, et pour la seconde fois la paix fut rétablie. Il nous reste à dire quels ont été les principaux résultats artistiques de ces deux campagnes.

II

Du premier au dernier jour, nous avons porté tous nos efforts sur le temple, et seulement sur une partie de ce colossal édifice, sur la façade principale (est). Nous savions que le temple n'avait jamais été achevé : des trois colonnes qui sont encore debout, l'une, celle du long côté sud, n'a été qu'épannelée.



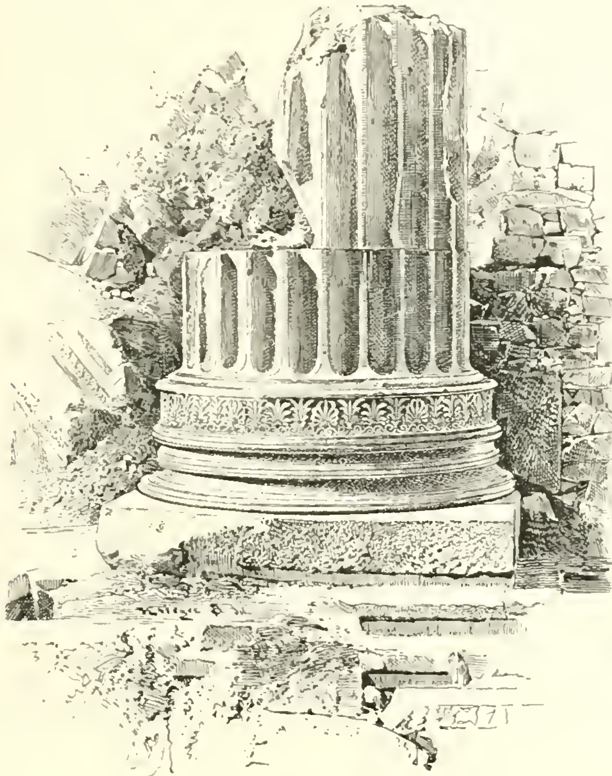
FAÇADE PRINCIPALE DU TEMPLE D'APOLLON DIDYMÉEN

Or, il était à présumer que sur la façade principale les travaux avaient été, sinon terminés, du moins poussés plus loin que sur les trois autres côtés : de fait, les deux bases provenant de la façade principale, que Rayet et Thomas ont rapportées au Louvre, ont reçu la dernière main. Nous savions encore que l'oscillation terrestre qui a renversé le temple s'était produite du sud au nord. Nous devions donc chercher de préférence à gagner du terrain vers le nord ; des observations attentives nous avaient d'ailleurs convaincus que la Voie Sacrée, qui menait du petit port de Panormos au sanctuaire, aboutissait à la façade principale en longeant le long côté nord.

Et maintenant, que le lecteur se laisse guider dans notre champ de fouilles, comme l'ont fait les trop rares visiteurs qui nous ont surpris dans ce coin perdu de l'Asie Mineure. La figure 1 lui montre la plus grande partie de la façade déblayée. Placé sur le bord du grand trou que nous avons dû creuser à plus de 7 mètres de profondeur, il embrasse d'un regard toute la façade, longue de près de 51 mètres. Le temple de Didymes est en effet le plus grand de tous les temples ioniques. Il est décastyle, c'est à dire qu'il a dix colonnes de façade. On voit aussitôt l'emplacement des deux bases qui manquent et ornent aujourd'hui le Louvre, et l'on se rend compte, à regarder les troncs de fût qui sont restés en place, de la direction du tremblement de terre. Nous avions soin de ne pas laisser ignorer non plus aux visiteurs qu'à la place de cet énorme trou, rempli d'énormes débris, s'élevaient des maisons que nous avions achetées à belles livres sonnantes ; nous ajoutions que, pour la sécurité des maisons voisines de la fosse, nous avions dû construire toute une bordure de murs.

Le temple s'élevait sur sept grands degrés, dont la hauteur était telle ($0^{m},45$) qu'il eût été difficile de les escalader. Pour faciliter l'accès du péristyle, l'architecte pouvait, soit dédoubler les marches par places comme Ictinos l'avait fait au Parthénon, soit élever une rampe qui eût conduit à l'entre-colonnement ou aux entre-colonnements du milieu, comme l'avaient imaginé les architectes du temple de Zeus à Olympie et d'Asclépios à Épidaure. Il s'arrêta à une solution nouvelle et très décorative : dédoublant les marches (sauf la première) sur toute la largeur du pronaos, il obtint un escalier de treize degrés et de 25 mètres de large, qu'il limita de la plus heureuse façon au moyen de deux pylônes, qui font, au droit des antes du naos, à la hauteur de chaque troisième colonne, une saillie de $3^{m},32$. L'emplacement et les

dimensions des pylônes ont été déterminés par des raisons faciles à saisir : ils sont dans le prolongement des murs de la cella et de même largeur exactement que la plinthe de la colonne à laquelle ils s'appuient. L'architecte leur assignait en quelque sorte une double fonction : ils servaient à indiquer net-

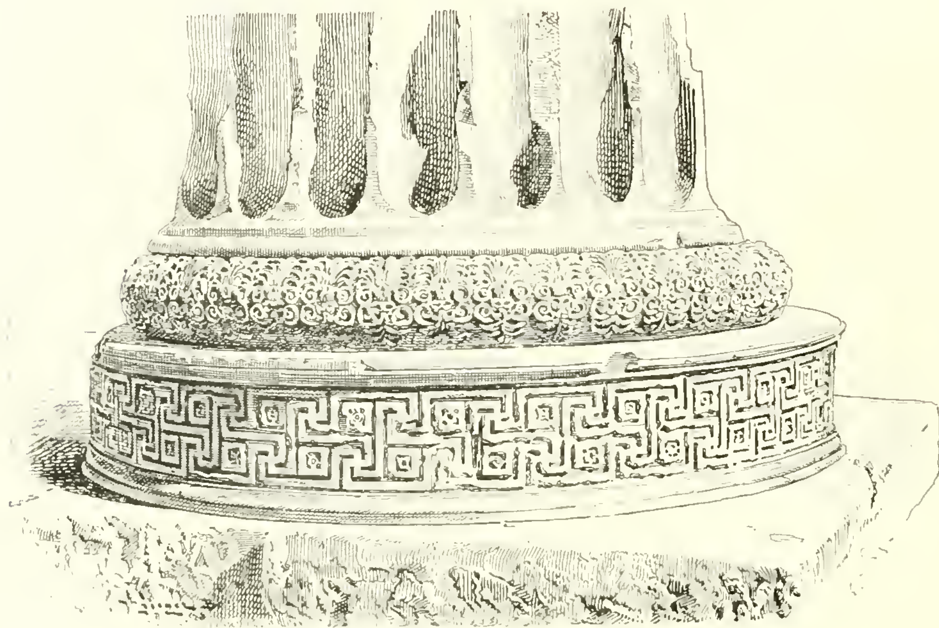


Base de colonne (Façade principale).

tement l'entrée, et, comme il s'est partout montré soucieux de la décoration, il se proposait d'élever sur la plate-forme de chacun d'eux un important groupe de sculpture. Mais ce groupe n'a jamais été posé : ni ces pylônes ni ces degrés n'ont reçu la dernière main, ni même été ravalés. Tous les blocs sans exception portent encore des marques de chantier, si bien que ces ruines présentent un aspect très particulier : elles sont en quelque sorte très vivantes, on s'y sent tout près du chantier où ces marques ont été gravées, tout voisin de l'ouvrier dont le travail a été interrompu.

Sur le dernier des degrés s'élevait une double rangée de dix colonnes, dont

il ne subsiste plus que les bases. Nous n'avons dégagé que celles de la rangée extérieure, qui est incomplète, puisque deux sont au Louvre : toutes celles de cette rangée sont également riches et variées. Ainsi que l'avaient pressenti nos devanciers, l'architecte avait établi entre les bases une alternance de galbe ; au centre sont deux bases pareilles, à bandeau droit et large tore coupé d'une double scotie ; vient une base à tore et bandeau droit divisé en



Base de colonne (façade principale).

douze panneaux, et l'alternance se poursuit jusqu'à l'angle où nous retrouvons la base ionique ordinaire, qui ménage la transition entre l'ordre de la façade plus orné et l'ordre des longs côtés plus simple. Nos devanciers avaient également raison de penser que les motifs d'ornement se répétaient symétriquement. Nous en avons découvert de nouveaux, d'abord des palmettes, d'un beau caractère, dont le dessin semble imité de certaines feuilles d'eau plus grasses que nerveuses. L'exécution est souple et aisée, mais d'une sobriété presque classique. Voici maintenant des motifs plus riches encore et plus brillants, plus surchargés aussi et d'un style moins pur : c'est d'abord une rangée de palmettes contrariées, très habilement et très curieusement fouil-

lées; c'est ensuite une grecque aux contours très nets, mais semée à intervalles réguliers de fleurs épanouies qui corrigent la monotonie des lignes et angles droits. L'artiste, le décorateur, a voulu et accentué à dessein l'opposition qui éclate entre la grecque aux lignes régulières et les palmettes aux multiples contours. Les deux motifs, également fouillés, témoignent d'une



Buste d'Apollon
Figure d'un des chapiteaux de la façade principale.

extrême habileté. Mais, ici encore, le travail n'a pas été achevé : même sur la façade principale, même en haut de l'escalier monumental, les bases n'ont pas été toutes terminées.

Plus heureux que nos devanciers, nous avons retrouvé des chapiteaux des colonnes de la facade, d'abord un fragment du chapiteau d'une colonne d'angle. La colonne d'angle, se dressant sur une base ordinaire, était, comme les colonnes des longs côtés, couronnée par un chapiteau ordinaire, d'un beau dessin très correct et très ferme, depuis longtemps connu. Pour les colonnes à bases plus ornées, Thomas, avec sa sagacité habituelle, avait nettement

posé le problème. Comprenant que les chapiteaux ordinaires eussent fait pauvre figure au sommet des colonnes à bases ornées, il admettait la possibilité d'un couronnement plus riche dont l'Érechtheion lui fournissait un exemple, sous la forme d'un large collier décoré de palmettes, qui ménage la transition entre les cannelures du fût et les oves du chapiteau. Les fouilles nous ont donné la solution de la difficulté, solution si neuve, si étrange même, qu'elle ne peut manquer de surprendre. Successivement nous avons mis au jour les éléments de ces chapiteaux composites, d'abord un buste d'Apollon sortant tout entier d'un coussinet, buste colossal de $1^{m},10$ de haut avec des saillies de $0^{m},25$ à $0^{m},30$ sur le fond. De la volute, qui caractérise l'ordre ionique, il ne reste que le bord qui contourne le buste ; tout le reste de l'enroulement a disparu pour faire place à la figure du dieu. Le coussinet est le même que sur les chapiteaux ordinaires. Bientôt après, à l'autre extrémité du chantier, nous découvrions un buste de Zeus remplissant également une volute, enfin une tête de taureau sortant en pleine saillie d'une plaque de marbre dont la hauteur correspond à celle du chapiteau même. Des traces d'érosion circulaires, les crampons d'assemblage et d'autres particularités constructives permettent d'affirmer que ce bloc avait sa place dans l'axe même du chapiteau et que cette tête de taureau séparait deux têtes de dieux.

Ainsi, des chapiteaux décorés de bustes des dieux de l'Olympe, voilà ce qu'a imaginé l'architecte du Didymeion pour la façade de son temple. La conception est pour le moins très originale. C'est la première fois qu'elle apparaît dans l'histoire de l'architecture grecque et nous ne voyons pas jusqu'à présent qu'aucun modèle ait été fourni par d'autres peuples. Les Égyptiens ont plus d'une fois sculpté sur des colonnes ou des piliers le masque de la déesse Hathor ; mais ce masque, placé au sommet et dans l'axe du fût, donne à la colonne l'apparence d'une cariatide : il n'a rien de commun avec les bustes de Didymes. Pour le taureau, il figure souvent dans des chapiteaux, et dans le chapiteau de Perse qui est conservé au musée du Louvre et dans nombre de chapiteaux grecs, chapiteaux inédits de l'ancien temple d'Éphèse, dont les fragments sont au Musée Britannique, chapiteaux de Salamine en Cypre, du portique des taureaux à Délos, d'un temple romain à Éphèse, mais partout ces taureaux ont eu quelque sorte une fonction architectonique : ils portent l'architrave qui repose, comme le joug, sur leur cou puissant. A Didymes, têtes de dieux et de taureaux sont des éléments de



TEMPLE

D'APOLLON

A

DIDYME

ENTABLEMENT

ET

CHAPITEAU

[illegible]

E. Pontremoli

Juin 97



décoration, qui prennent la place d'éléments consacrés, oves et volutes, pour ajouter à la richesse et à la beauté de l'édifice. Ici encore, l'architecte s'est avant tout préoccupé de la décoration : il a résolument rompu avec l'esprit de l'école ionienne classique, amoureuse de la perfection.

L'exécution de ces morceaux de sculpture, très largement traités, nous montre des artistes en pleine possession de leur métier, sûrs des effets de leurs saillies et de leurs ombres, sachant procéder par masses pour produire, à la hauteur considérable où étaient placées ces figures (près de 20 mètres au-dessus du niveau du stylobate), l'effet puissant qu'ils en attendaient. Le buste de Zeus reproduit fidèlement le type classique du dieu, tel qu'il a été fixé dès le IVe siècle avant notre ère ; celui d'Apollon, avec son nez busqué, sa bouche entr'ouverte, son expression presque dure, s'en écarte sensiblement, et pour aider à reconnaître le dieu, l'artiste a sculpté derrière lui ceux de ses attributs qui pouvaient figurer à cette place, l'arc et le carquois ; mais il faut redire encore que ce buste couronnait une très haute colonne, et que l'éloignement et les ombres suffisaient à corriger l'aspect presque brutal qui nous frappe aujourd'hui. En somme, ces sculptures font aussitôt penser aux œuvres de l'école de Pergame et de Rhodes ; les dieux de Didymes sont proches parents des géants de Pergame.



BUSTE DE ZEUS
Figure d'un des chapiteaux de la façade principale.

Découvertes aux deux extrémités du champ de fouilles, ces deux figures n'appartenaient pas au même chapiteau ; on ne les trouvera donc pas réunies dans l'essai de restauration ci-joint, où la tête d'Artémis a été imaginée pour faire pendant à celle du dieu son frère. Les deux chapiteaux d'angle étant des chapiteaux ordinaires, il est possible que l'architecte ait établi entre les huit autres une alternance de décoration, comme pour les bases, afin de ménager la transition entre l'ordre de la façade et celui des longs côtés.

Nous n'insisterons pas sur l'entablement, bien que nous en ayons retrouvé dans nos fouilles la plupart des éléments, que nos devanciers avaient ignorés. Le plus remarquable est sans contredit la frise, qu'une architrave à trois bandes séparait des chapiteaux. La frise était formée de plaques décorées de têtes de Méduse colossales, hautes de 1m,10, alternant avec des fleurons que des rinceaux reliaient aux têtes. Une tête de Méduse se trouvait au droit de chaque colonne, et, dans l'axe de l'entre-colonnement, un robuste fleuron, d'où partaient les rinceaux : c'est ce que permet d'affirmer l'étude de la longueur et de l'ajustage des différents blocs. Quatre têtes de Méduse ont été retrouvées. Les quatre figures sont d'un type différent, et, tout en tenant compte de la hauteur plus grande où elles étaient placées, de la nécessité, par conséquent, qui s'imposait à l'artiste, de faire plus large et plus brutal, il faut reconnaître que l'exécution, plus lâche et plus molle, est inférieure à celle des bustes des dieux.

Une rangée d'oves sépare la frise des denticules, qui se rencontrent dans tous les temples ioniques de l'Asie Mineure. Ceux-ci ne mesurent pas moins de 0m,58 de hauteur, avec une saillie de 0m,60. La face de chacun d'eux est décorée d'un motif différent emprunté à la flore et assez grossièrement indiqué.

Le talon décoré de rais de cœur qui couronne l'essai de restauration présenté plus haut est le dernier élément de l'entablement que nous ayons découvert. Au milieu des débris de toute sorte que nous avons remués pendant de longs mois, nous n'avons rien trouvé ni du larmier, ni du fronton, et nous avons même fini par nous convaincre que ni l'un n'avait été posé, ni l'autre n'avait été commencé.

En résumé, les dernières fouilles de Didymes ont profondément modifié les idées qui avaient généralement cours et sur le temple de Didymes et sur

les caractères de l'architecture ionique, en Asie Mineure, dans la deuxième période de son développement, qui commence au IVe siècle avant notre ère. A la suite de Rayet et de Thomas, qui s'en étaient faits les premiers historiens, nous rattachions le Didymeion au temple de Priène, le plus parfait qui fût en Asie. Nous admettions, avec Rayet, que ce dernier temple, terminé au IVe siècle, avait été « le modèle, le *canon* dont les architectes d'Asie s'inspirèrent pendant un siècle » ; de Thomas, nous acceptions en toute confiance la belle restauration qu'il a présentée du Didymeion. Aujourd'hui, elle nous paraît trop sévère et trop froide. Les fouilles de 1895 et de 1896 nous ont révélé, chez les architectes de Didymes, plus d'indépendance et plus d'audace. Loin de s'enfermer dans des règles étroites, ils ont cherché du nouveau. Ils ont d'abord voulu frapper les regards par les proportions nouvelles d'un édifice colossal. La source prophétique, centre du sanctuaire, se cachait au fond d'un vallonnement : pour être vu de toutes parts, le temple dans lequel elle est enfermée devait dominer tous les monticules voisins. Les architectes l'ont assis sur sept puissants degrés et lui ont donné des colonnes de 20 mètres de haut, si bien qu'aujourd'hui encore, les trois seules colonnes qui aient survécu à l'énorme masse écroulée se découvrent de partout, de toutes les routes de terre et de mer, longtemps avant qu'on arrive aux ruines. Et comme ils avaient réussi à frapper les regards de loin, ils voulurent les surprendre et les éblouir de près par la richesse et la variété d'une décoration sans précédent : ils imaginèrent alors ces bases auxquelles on ne peut guère reprocher que d'amuser l'œil en quelque sorte et de le distraire des lignes de l'ensemble, et ces chapiteaux étranges, sorte de Panthéon en raccourci. Les architectes du Didymeion ont donc fait preuve d'originalité : respectueux, il est vrai, des formes traditionnelles, ils les ont interprétées et habillées à leur façon, mettant tout leur esprit et leur talent à la recherche de motifs de décoration nouveaux.

Ces tendances, si nettement accusées, nous surprennent moins depuis que des inscriptions, découvertes dans les fouilles, ont éclairé sur certains points la chronologie, encore fort obscure, du Didymeion. Nous demeurons tout aussi embarrassés que nos devanciers pour fixer l'époque initiale de la construction, nous leur accordons que le gros ouvrage du naos était à peu près terminé vers 280 avant notre ère, puisque, à cette date, la statue du dieu était placée dans le sanctuaire ; mais, voici qui les eût grandement étonnés : un

siècle plus tard, entre 180 et 149, les ouvriers étaient occupés à poser les jambages et le linteau de la porte qui faisait communiquer le pronaos avec la salle de consultation de l'oracle; trois ans après, ils en étaient encore à poser la frise qui surmontait le linteau. Ainsi, les inscriptions confirment le témoignage des sculptures : le Didymeion n'est pas aussi âgé en quelque sorte qu'on le pensait jusqu'à présent. On y travaillait au second siècle, on y travaillait au premier (d'autres inscriptions nous l'apprennent), et jamais il ne fut achevé. C'est donc au milieu d'un chantier, plus ou moins actif et vivant, selon les années et les libéralités des rois, Séleucides ou Ptolémées, que les pèlerins, plus ou moins nombreux et zélés, venaient consulter l'oracle. Les offrandes et les dons affluaient dans les bonnes années, et les trésoriers du dieu dressaient fidèlement de longs inventaires, qu'ils faisaient graver sur de beaux blocs de marbre : il y en avait tant sur le chantier! Venaient les années maigres et les courts inventaires. Vint un jour où les chantiers se vidèrent.

Souhaitons, en terminant, que les fouilles commencées sur ce sol, où rien ne s'est achevé, puissent continuer quelque jour! Elles nous ont fourni presque tous les éléments d'un chapitre nouveau de l'histoire de l'architecture ionique : puisse-t-il ne pas rester incomplet!

B. HAUSSOULLIER et E. PONTREMOLI.





UNE TROISIÈME

VIERGE AU ROCHER

Rien de ce qui touche à Léonard ne saurait être indifférent aux fidèles de ce grand homme. Le genre d'attrait, puissant et subtil, qu'il exerça sur les cerveaux de ce temps, pour des motifs manifestement étrangers aux considérations de pure peinture, lui compose à nos yeux une attitude spéciale qui peut-être n'est point celle par où il comptait se survivre à lui-même, mais qui n'en fait pas moins que cet artiste conserve sur notre esprit une mainmise plus despotique qu'aucun autre. A son égard et devant son œuvre, il nous faut confesser presque tous un sentiment voisin de la dévotion, dont le maître de la *Joconde* sut fanatiser ses admirateurs? Et n'est-ce pas aussi sans doute parce que nous imaginons que le grand homme a *mis sa main là*, ou que du moins les principales lignes en furent esquissées sous ses yeux, que nous admirons et tirons hors de pair la magnifique peinture désormais connue sous ce nom : la *Troisième Vierge au Rocher*, qui vient de sortir de la collection Plessis-Bellière pour entrer dans la galerie de M. Chéramy. Cette toile eut des destinées singulières ; on en a parlé, et on en parlera encore dans le monde des spécialistes : il n'est donc pas sans intérêt de consacrer quelques notes à



La Vierge au rocher (Musée du Louvre).



La Vierge au rocher (National Gallery).

ce troisième exemplaire d'un sujet qui fut déjà l'occasion de passionnés débats, et paraît bien de nature à en soulever de nouveaux encore.

Et d'abord renonçons à tout espoir d'une attribution précise. On pourra mettre sur cette peinture tel nom qui conviendra parmi ceux des peintres qui approchèrent Léonard, et par là méritèrent d'être dits de son école : ce ne seront jamais qu'attributions incertaines, ne dépassant pas la portée d'hypothèses gratuites. La seule chose que l'on soit en droit d'affirmer — et tout à l'heure nous en déduirons les raisons — c'est qu'il ne peut s'agir ici d'une copie. Songeons maintenant aux incertitudes qui enveloppent encore à l'heure présente les origines de la peinture du Louvre. Une tradition constante veut que cette œuvre célèbre ait été remise à François I[er] par Léonard lui-même, et voici des autorités qui affirment qu'elle passa des mains d'un étranger entre celles du roi de France[1]. Rappelons-nous encore le débat fameux qui s'engagea entre les critiques, lorsque la Galerie nationale de Londres eut acquis l'exemplaire qui orne sa collection. La merveille est que pareil débat ait pu se produire, qu'il ait été aussi sérieusement et obstinément soutenu. On ne peut qu'admirer aujourd'hui la patience et la longanimité de ceux qui tendaient à démontrer l'authenticité de la Vierge de Londres aux dépens de celle du Louvre ; ce ne furent là en réalité que *thèmes faciles* servant de prétextes à d'ingénieux développements littéraires. Développement littéraire, on le voit de reste, celui sur lequel insiste un critique comme M. Richter, parlant de *douce allégresse* à propos de la Vierge ; je dirai mieux : développement qui semble avoir été fait en dehors de tout contact avec l'œuvre, car à vrai dire rien n'est plus éloigné que l'allégresse du sens et de la portée profonde de cette composition, quel que soit l'exemplaire auquel on s'attache. Il y règne une sorte de solennité mystérieuse, de tristesse auguste, qui en font la beauté et la grandeur, et si l'on en veut dégager la symbolique, elle est toute d'une mère agitée de pressentiments douloureux sur les futures destinées de son fils.

Que valent d'ailleurs les arguments déduits au nom des facultés logiques, qui sont ceux du critique raisonnant sur des points de détail, auprès de la sensation directe, immédiate et vivante celle-là, qu'éprouve un œil d'artiste vraiment doué en face d'un authentique chef-d'œuvre ! Et c'est, ne le voyez-

1. Ce tableau avait appartenu, selon Gault de Saint-Germain, au marquis de Sourdis, qui l'avait vendu à François I[er]. (Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*.)



vous pas? la sensation d'un homme que préoccupént médiocrement les *attributions* et qui ne reconnaît d'autre authenticité aux œuvres peintes que leur évidente beauté! Rien ne prévaut à l'encontre. J'imagine qu'un tel œil, placé successivement en face des trois tableaux, éprouverait à peu près les réactions suivantes. La Vierge de Londres, en son ensemble, lui paraîtrait peinte d'un pinceau facile, habile, mais un peu mou : la tête de la Madone, quoique belle, dépourvue de toute expression caractérisée, et celle de l'Ange médiocrement significative. Quant à la suppression du geste par où ce dernier résume toute la symbolique du tableau, il y verrait la preuve la plus certaine qu'il convient d'écarter toute attribution au Vinci, puisque de cet exemplaire précisément sont absents les traits essentiels où nous lisons la signature de ce maître unique. Convenons qu'il est étrange après cela, et presque inexplicable, à moins de faire intervenir des considérations de polémique ou d'amour-propre, qu'une critique sagace ait donné la préférence au tableau de Londres sur celui de Paris. C'est bien ce dernier en effet qui doit être considéré comme l'œuvre originale du peintre. Écartant même toutes les circonstances historiques qui peuvent entraîner la conviction, il faut voir dans le style de l'œuvre et dans l'ensemble de la composition le plus authentique témoignage du génie de Léonard : une ruine sans doute, mais si belle par endroits, et qui garde en ses traits essentiels la despotique et attirante beauté par où tout artiste se sent impressionné!

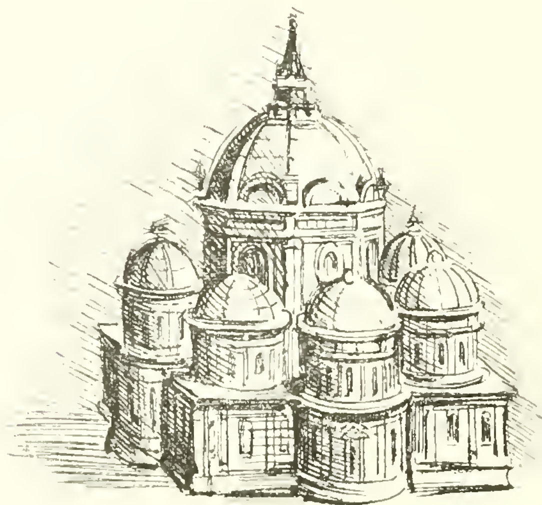
J'arrive à l'*œuvre nouvelle*, et ce mot ne paraîtra pas déplacé si l'on songe à ce qu'elle était autrefois, et à ce qu'un simple nettoyage lui a restitué de fraîcheur et de jeunesse. La première chose qui frappe les yeux, c'est l'éclat du coloris, la magnifique harmonie de rouge et de vert dans la robe de l'ange, la souplesse des draperies qui recouvrent le sein de la *Mère* et sous lesquelles on sent palpiter la vie. Il faut se rappeler l'état de délabrement où se trouve cette partie du tableau dans la Vierge du Louvre, pour en goûter mieux ici la saveur et le charme[1]. La Vierge a une tendresse, une mélancolie, je ne sais quoi de douloureux dans l'expression du regard et de la bouche, qui accusent une intensité d'émotion plus vive, et suffiraient à écarter toute idée de copie. Il en faut dire autant de la figure de l'Ange qui,

[1] Rappelons ici que lors de la vente Plessis Bellière, cette toile magnifique et d'une incomparable fraîcheur était recouverte d'un épais voile de fumée. C'est à sa sagacité, à son ingéniosité de collectionneur passionné, que M. Cheramy doit de posséder aujourd'hui ce précieux exemplaire dont il sut pressentir la beauté

par la persistance du regard et l'acuité physionomique, autant que par l'énergie du geste, d'un dessin plus *écrit* encore et plus serré que dans l'œuvre du Louvre, souligne plus nettement aussi la pensée du maître. L'éclat des couleurs, la souplesse élégante des draperies, la belle distribution de la lumière sur les premiers plans de la composition et sur les fonds du paysage dénotent un art consommé. Que cette œuvre ait été faite sous l'inspiration et peut-être dans l'atelier de Léonard, il paraît difficile d'y contredire. Qu'il y ait lui-même travaillé, comme le pensent certains critiques, c'est là un point qui demeurera à jamais insoluble.

Dans cet ordre d'idées, et pour être complet, il faut noter que dans la série des dessins d'architecture du maître, on trouve plusieurs études de dômes dans le style florentin, qui rappellent à s'y méprendre le petit dôme et le campanile que l'on distingue à l'arrière-plan du tableau qui vient d'entrer dans la collection Chéramy. On en pourra tirer telle conclusion que l'on voudra. Il nous semble que c'est un argument de plus en faveur de l'opinion qui voit dans cette belle composition une inspiration toute proche de celle du maître de la *Joconde*.

Paul FLAT.





A PROPOS DE QUELQUES SOI-DISANT

PORTRAITS DE FEMMES

DU XVI[e] SIÈCLE

Personne n'ignore que le XVI[e] siècle a éprouvé un goût immodéré pour les Vénus, qu'il s'en est délecté et pourléché, qu'il en a mis partout, comme un collégien en vacances, qui, après une longue série de pensums, serait dans l'ivresse du grand air.

Il faut bien avouer que l'art sévère et grave du moyen âge avait un peu péché par l'excès inverse. A force de puritanisme, il paraissait s'élever au désir, évidemment exagéré, de faire oublier l'existence de la matière; il évidait les formes corporelles jusqu'au point où le corps ne représente plus qu'une pensée, et le vêtement, ensuite, finement, gracieusement drapé, enveloppait cette pensée et contribuait pour ainsi dire à l'immatérialiser. Il fallut l'influence de l'art grec pour renverser les rôles et pour attribuer particulièrement à la beauté corporelle un cachet artistique, un cachet vivant. Vers la fin du XV[e] siècle, l'esthétique platonicienne contribua dans une large mesure à accentuer ce mouvement, puisqu'elle mit en honneur la théorie que le corps humain est le type parfait de la beauté terrestre, de même que l'âme humaine est reine du monde. Grâce à Platon, l'homme, plein d'esprit, plein d'amour, plein de liberté, parut à lui seul plus intelligent, plus libre, plus

digne de culte que la Nature entière : et comme la Bible nous le donne aussi pour l'image de Dieu, il sembla convenable de l'honorer. On ne peut donc pas dire qu'en rompant avec les traditions esthétiques du moyen âge, on rompit nécessairement avec ses traditions psychologiques et morales ; au contraire, sur ce point (comme sur bien d'autres), le platonicisme crut simplement développer et amplifier l'art chrétien, lui procurer tout l'épanouissement superbe dont il était susceptible ; de sorte que, dans les premiers moments, ce fut souvent avec une bonne foi parfaite et avec des intentions hautement spiritualistes qu'on déifia sous nos espèces corporelles les forces vives du monde. Michel-Ange, pur élève de Platon et de Savonarole, est là pour nous prouver qu'on pouvait glorifier à grands traits, et fort crânement, la figure humaine, sans affaiblir en rien la notion générale de force et de chasteté. Qu'il peigne des hommes ou des femmes, Michel-Ange arrive au même résultat : on dirait qu'en poussant ses lutteurs sur la scène, il leur lance cette vieille apostrophe d'un mystique : « je vous aime, non pas à cause de vos beaux vêtements, mais parce que vous avez beaucoup souffert. » Dira-t-on jamais que son Ève de la Sixtine se laisse aller par un alanguissement quelconque aux suggestions du serpent? Cette femme-là est bien de force à résister par elle-même à un serpent! elle aborde fermement la connaissance du bien et du mal, en toute liberté, comme une vraie athlète, avec plus de résolution que de curiosité, parce qu'elle se sent capable de tout porter dans ses flancs et que d'ailleurs personne encore ne lui avait parlé d'enfanter dans la douleur. Michel-Ange a rendu chaste jusqu'à la déplorable mère du genre humain!

Et il est certain que lorsqu'un artiste de la même école pousse l'audace du réalisme jusqu'à étaler sur le tombeau des rois, en pleine cathédrale de Saint-Denis, les cadavres nus de Louis XII et d'Anne de Bretagne, d'Henri II et de Catherine de Médicis, il donne une haute et sévère, une admirable leçon de morale, d'une éloquence criante.

Dans ce sens, la vue du corps paraissait absolument esthétique et philosophique, à tel point que toute une génération de précepteurs bien intentionnés, dont Ulrich de Hütten se moque quelque peu, s'est ingéniée à en expliquer le culte aux jeunes gens. C'est ainsi que le bon ecclésiastique, spécialement préposé à l'enseignement de la morale près du jeune François Ier, François de Moulins, insère dans ses manuscrits l'image des Grâces, et apprend à



La toilette de Vénus

Peinture de l'École française du XVI[e] siècle (Musée du Louvre)

son jeune élève qu'il faut représenter la Charité nue, afin de symboliser ou plutôt de faire toucher au vif sa générosité[1].

Mais avons-nous besoin d'ajouter que si l'école spiritualiste et platonicienne tira de la nouvelle idée artistique de si nobles effets, il y eut une autre école d'artistes et d'amateurs, beaucoup plus nombreuse, qui ne vit dans l'étalage des académies qu'un régal d'un tout autre ordre? On ne peut pas savoir (et nous ne le demandons pas) quel est le sentiment intime de Dürer, lorsqu'il cherche, lui aussi, à imiter Michel-Ange, mais ce qu'on peut affirmer, c'est qu'il n'y réussit pas tout à fait : il ne sort pas de la vie domestique ; les bonnes dames qu'il nous présente n'ont rien de supra-humain, tant s'en faut[2], ce sont des personnes en rupture de comptoir et de corset, des baigneuses fort positives, une « grande Fortune », qui, malgré ses larges ailes, paraît encore mal à l'aise, dans ce que Montaigne appelait son « costume d'animal ». Les artistes italiens, à part quelques primitifs, n'ont pas laissé percer en pareil cas le même embarras. A les en croire, ils se meuvent avec une grande aisance au milieu de ces beautés physiques, en parfaits esthètes. Évidemment, beaucoup d'entre eux jugeaient les hommes, et surtout les femmes, les plus beaux animaux de la création, et en effet ils les étalèrent partout, avec une grande virtuosité. Salons, places publiques, promenades, tout, jusqu'aux murs des églises[3], jusqu'aux murs des cathédrales, prit alors une tournure de pseudo-paradis. La fanfare de la chair sonna bravement son triomphe. Il faut ajouter que cette peinture-là était un bon métier, qui rapportait argent et honneur.

Peu à peu, pourtant, la licence excita des murmures, qui allèrent chaque jour en grossissant, et comme Michel-Ange plus que personne avait ennobli le procédé, en écrivant au-dessus même de l'autel particulier des papes la page de philosophie la plus terrible et la plus sublime qu'un pinceau eût jamais écrite, c'est à lui surtout qu'on s'en prit. Certainement, il passa pour l'éditeur responsable de ce nouveau principe d'art, et il fallait que l'accusation fût bien générale et presque au-dessus de la discussion, puisque l'homme le plus à l'affût des courants de la mode, Arétin, se permit de l'invectiver à ce

[1] Ms. fr. 1863, f. 1, v°.

[2] Ch. Ephrussi, *Albert Durer : les Bains de femmes*. Thausing, p. 173 et suiv., p. 329.

[3] M. E. Muntz (*Histoire de l'art pendant la Renaissance*) a reproduit, t. III, p. 126, un *Martyre de saint Laurent*, par Bandinelli, type fort curieux d'une réunion d'académies.



Françoise d'Orléans-Rothelin, princesse de Condé

Collection de M. de Maulde la Clavière.

sujet en termes virulents. Après le concile de Trente, une véritable croisade s'organisa dans le noble but de purger les églises des anatomies trop consciencieuses. Il est de bon ton, dans les *Joanne*, de s'égayer aux dépens du pauvre pape Paul IV, désigné par quelques mauvais plaisants sous l'écrasant sobriquet de « culottier », parce que dans l'œuvre de Michel-Ange il a fait timidement gazer quelques détails véridiques, mais réellement inutiles, et parce qu'il a accordé à la sainte Vierge l'aumône d'une robe dont elle manquait. Au risque d'encourir les mêmes reproches et de devenir la réprobation des *Guides* passés, présents et futurs, nous oserons confesser qu'il paraît difficile de lui donner tort. Le *Jugement dernier*, bien qu'absolument pur dans son principe, devenait pour les papes une vraie pierre d'achoppement, du moment où ils entamaient une croisade, fort légitime, de purification artistique; lorsqu'en 1573 on reprochait à Véronèse d'introduire dans ses *Cènes* des épisodes peu édifiants, il ne manquait pas d'alléguer l'exemple de la Sixtine[1]. Bien certainement, Calvin se serait montré beaucoup plus rigoureux que Paul IV.

Cet entraînement vers les symphonies du corps n'embarrassa pas que les papes; il embarrassa aussi les nobles femmes de la Renaissance, si délicates, si intimement alliées au monde romain, et qui, avec lui, s'étaient faites les directrices du mouvement artistique, ou pour mieux dire l'incarnation même de la beauté et de l'amour. Jusqu'à quel point ces femmes distinguées, pénétrées de l'ambition de faire triompher la beauté intellectuelle, ont-elles dû se familiariser avec l'esthétique nouvelle et admettre quelques concessions, c'est une question assez épineuse et sur laquelle il nous semble qu'on apporte en général des réponses un peu trop libérales. Quant aux hommes, il n'y a point à douter de leurs goûts : nous savons à merveille, par un nombre suffisant de témoignages intimes[2], de racontars[3] et même de légendes, qu'ils étaient friands d'exhibitions vivantes, qu'ils en réclamaient, qu'il leur en fallait. Pour les satisfaire, l'art s'est appliqué à faire du déshabillé; les abondantes illustrations dont la direction de la *Revue* a bien voulu entourer le présent article et dont elle nous a suggéré quelques-unes, peuvent en donner une idée très convenable. Nous n'aurions rien à en dire si, parmi

[1] A. Baschet.

[2] *Nuda eris, et nullo tegmine bella geres* (Pontanus, *Ad Stellam, Eridanorum*, lib. I).

[3] Burchard; Henri Estienne, *Apologie*, ch. XII.

toutes ces productions de chairs plus ou moins élégantes, il ne s'en trouvait d'un genre très particulier, qui sollicitent l'attention : ce sont des Vénus, sculptées ou peintes, auxquelles l'artiste a certainement voulu donner le ragoût de portraits. Le corps a des touches réalistes, parfois de véritables difformités ; il y a de ces Vénus bossues, ou efflanquées, il y en a de formes écrasantes. Toujours elles portent de beaux bijoux, un collier par exemple. Elles ont leur petit chien à côté d'elles. Détail caractéristique, leur coiffure a été l'objet du soin le plus particulier ; c'est un savant échafaudage de crêpés, d'ondulations et de rouleaux mêlés de bijoux, de manière à bien indiquer qu'il ne s'agit pas d'une déesse des bois, mais d'une femme du monde, d'une femme riche, et même, autant que possible, du grand monde. Certaines toiles célèbres de Titien représentent admirablement ce genre de figures, et il est de tradition presque immémoriale de les prendre pour ce que le peintre semble dire, c'est-à-dire pour des portraits de femmes de marque.

Nous n'irons pas jusqu'à soutenir que des portraits de ce genre n'aient pas pu exister ; il nous serait trop pénible de contrister les artistes éternellement dévots à la mémoire de la duchesse de Ferrare ou de la princesse Borghèse. En fait de fantaisie individuelle, on peut admettre tout ce qu'on voudra. Nous désirerions simplement faire remarquer que, pour affirmer que la mode de pareils portraits a pu se répandre, les démonstrations exactes manquent tout à fait. Çà et là, on nous dit bien que certains grands seigneurs, le duc Louis d'Orléans, au commencement du XV[e] siècle, Charles VIII dans sa campagne d'Italie, puis au XVI[e] siècle le sire de Ravenstein, le cardinal de Lorraine [1], se seraient donné le luxe de collectionner sous cette forme primitive les images d'un certain nombre de dames de leur connaissance, de se composer ainsi un agréable herbier de souvenirs ou d'hypothèses. Mais comme on ne trouve pas de traces de ces collections, et que même certains textes précis semblent contredire leur existence [2], nous ne nous arrêterons pas à les discuter.

Divers motifs d'ordre général et moral rendent, au contraire, très difficile d'admettre que des femmes, même esthètes, aient consenti à de pareilles fantaisies.

[1] D'après la confession de Sancy (communication de M. Bouchot).

[2] M. Houdoy (p. 90) cite l'inventaire des meubles de Philippe de Clèves, seigneur de Ravenstein, comme contenant des portraits de femmes du monde en Vénus ; mais le texte de cet inventaire, récemment publié par M. Finot (*Inventaire*, t. VIII), ne nous a mis sur la trace de rien de pareil.



DIANE CHASSERESSE

Peinture de l'École française du XVIe siècle (Musée du Louvre).

Le sentiment de la pudeur était très vif chez les femmes platonistes du commencement du XVIe siècle. Elles avaient renoncé à certaines libertés de costume, presque immémoriales, sempiternel objet des plaintes des prédica-

teurs : il y avait en même parmi elles, comme j'aurai occasion de le démontrer ailleurs, une véritable levée de boucliers contre les médecins ; elles n'admettaient que le ministère des femmes pour les soins, tant soit peu intimes, de leur santé. Bref, à force de raffinement et de délicatesse, elles paraissaient devenues plus scrupuleuses ou plus farouches, parce qu'elles se rendaient compte de ce qu'elles valaient, et qu'elles voulaient être aimées (principalement du moins) pour leur âme ; elles ne se soucient pas du tout d'une beauté de « Troglodytes [1] », et ce serait bien se tromper de croire que les spectacles de Signorelli ou de Michel-Ange leur eussent tourné la tête.

Un jour, dans un bal, les amis d'une jeune fille se préoccupaient de sa mélancolie : la pauvre enfant était évidemment en proie à une obsession, dont elle ne pouvait se défaire et que vainement on s'ingéniait à pénétrer.

On finit pourtant par lui arracher son secret : « Je songeais, dit-elle, à une pensée qui m'obsède et qui me fâche, et je ne puis l'ôter de mon cœur. C'est que tous les corps devant ressusciter pour le jour du Jugement, et comparaître nus devant le tribunal de Dieu, je ne peux pas supporter l'ennui que j'éprouve à penser que je paraîtrai ainsi toute nue [2]. »

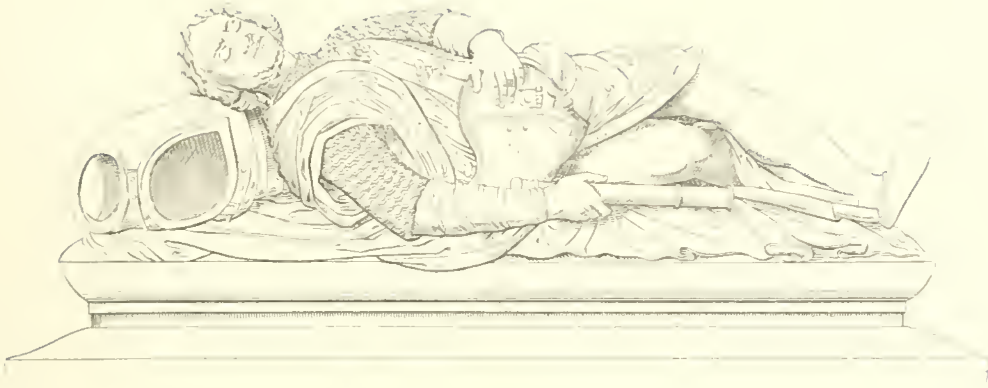
R. DE MAULDE LA CLAVIÈRE.

(*La fin prochainement.*)

[1] Ms. fr., 2447.

[2] Castiglione, p. 274.





DEUX PORTRAITS

DU MARÉCHAL TRIVULCE

IO. IACOBVS
MAGNVS TRIVVLTIVS
ANTONII FILIVS
QVI NVNQVAM
QVIEVIT·QVIESCIT
TACE

Jean-Jacques Trivulce le Grand, fils d'Antoine, qui jamais ne se reposa, se repose. Silence. Telle est l'épitaphe taillée à la laconienne, comme aurait dit maître François Rabelais, mais passablement emphatique dans sa concision, qui se lit à Milan, en l'église San Nazzaro Maggiore, sur le sarcophage du célèbre maréchal de France. Sépulture simple s'il en fut, d'ailleurs; le sculpteur inconnu qui a été chargé de représenter les traits du mort, nous l'a figuré étendu ou plutôt endormi, le chef ceint d'une couronne de lauriers, appuyé sur son corselet, oreiller bien digne d'un homme de guerre ; de la main droite il tient le bâton de maréchal et appuie la gauche sur son casque. L'œuvre est médiocre au demeurant, et les travaux du maréchal, sa vie remplie d'actes de bravoure et de témérité, si pompeusement mis en lumière dans son oraison funèbre[1], méritaient mieux que cela. Et sans partager toute l'amertume des sentiments exprimés par Litta[2], vraiment, ni Louis XII, ni François Ier, ne

[1] *Antonii Thylesii Consentini oratio quam habuit in funere illustrissimi Joannis Jacobi Trivultii. Impressum Mediolani*, MDXIX, *mense febr., per Augustinum de Vicomercato*, 8 ff., in-8°.
[2] Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, fascicule *Trivulzio*, pl. III.

paraissent s'être montrés bien généreux envers l'un des plus intéressés défenseurs de la cause française en Italie. Et dès le lendemain de sa mort, survenue le 5 décembre 1518, à Châtres (aujourd'hui Arpajon, et non à Chartres, comme le dit Litta), le maréchal fut bien oublié.

Le maréchal cependant avait rêvé d'autres honneurs; ce n'était point assez pour lui d'avoir battu les Sforza, d'avoir ruiné les espérances de Ludovic le More, d'être rentré triomphalement dans Milan, de s'être vengé enfin; il eût voulu encore qu'un monument digne de ses exploits éternisât sa gloire dans sa patrie; qu'à côté de ce monument à Francesco Sforza dont Léonard de Vinci avait enfanté la maquette, se dressât un monument funèbre aussi somptueux. Ce rêve, il fut sur le point de le réaliser; mais le maréchal escompta trop l'avenir et préjugea trop du nombre d'années qui lui restaient à vivre.

Léonard, arrivé à Milan vers 1483, mit quelque chose comme seize ans à produire un modèle de monument à la mémoire de Francesco Sforza; nul doute qu'il n'en eût mis au moins autant pour mener à bien le monument de Jean-Jacques Trivulce; et le maréchal commit une singulière erreur en s'adressant à lui. Tel fut cependant son désir formel; il n'est plus permis d'en douter depuis que M. Govi, en 1881[1], puis M. J.-P. Richter[2] ont publié, d'après l'un des manuscrits de Léonard de Vinci, le devis complet de ce monument.

On me permettra de résumer ici les principaux points établis par l'examen du devis du *Sepulcro di Messer Giovanni Jacomo da Trevulzo*.

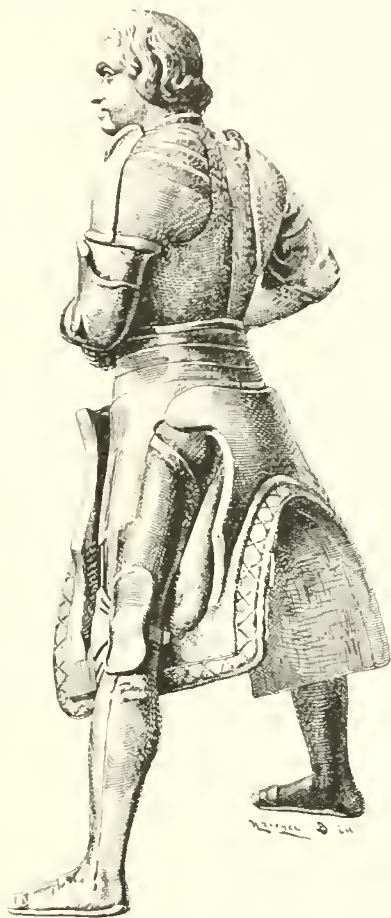
Si l'on a pu disserter longuement sur ce que fut au juste le monument de Francesco Sforza, si les nombreux dessins du maître, conservés à Windsor, qui peuvent passer pour en avoir été les esquisses, permettent de nombreuses hypothèses[3], il n'en est pas de même du monument destiné à Trivulce, car le devis est des plus explicites. Ce devis nous indique que ce monument comprendra un cheval et un homme de bronze de grandeur naturelle, qui seront modelés en terre, puis en cire; cette statue équestre sera placée sur une sépulture en marbre dont le dessin a été arrêté. La sépulture comprend un socle pour la statue, reposant sur une frise et une architrave, porté par huit colonnes cannelées à chapiteaux de bronze, posées sur des

[1] Dans les *Transunti dell' Accademia dei Lincei*, t. V, 3e série, séance du 5 juin 1881.

[2] En 1883, dans *The literary Works of Leonardo da Vinci*, t. II, p. 15 et suiv., n° 725. Voir aussi sur le même sujet, dans le même volume, l'*Introduction*, p. 6, 7.

[3] Voyez surtout, et je n'ai nullement la prétention de donner ici une bibliographie du sujet, la dissertation de Courajod, *Léonard de Vinci et la Statue de Francesco Sforza* (1879, in-8°) et les nombreux dessins reproduits dans l'ouvrage de M. J.-P. Richter, au tome II, pl. LXV et suiv.

piédestaux. Cet ensemble forme une sorte de dais d'architecture abritant une figure gisante « il morto », placée sur un sarcophage accompagné de six figures de harpies et de candélabres. Autour de la base du monument et correspondant sans doute aux huit colonnes, sont disposées huit figures alternant avec six bas-reliefs comportant des personnages et des trophées. Le plafond du monument, au-dessus du gisant, est décoré de fleurons ; et à la frise se trouvent des festons et d'autres ornements.



Le maréchal Trivulce
Figurine en bronze (Musée du Louvre).

Quand on a examiné les différents projets dessinés par Léonard de Vinci pour le monument de Francesco Sforza, œuvre qui, elle aussi, avait tous les caractères, prise dans son ensemble, d'un monument funèbre, on est frappé de la ressemblance qu'il eût offert avec le monument imaginé pour le maréchal. Abstraction faite de l'attitude de la figure équestre sur l'allure de laquelle Léonard semble avoir hésité longtemps, et sur laquelle nous ne sommes pas définitivement renseignés — le devis du monument de Trivulce n'est nullement explicite à cet égard —, on retrouve dans ces projets le même édicule abritant un gisant, accompagné de figures aux angles et sur les côtés, des captifs d'après certains dessins. Bref, on peut affirmer que Léonard ne s'est pas mis l'esprit à la torture pour trouver un nouveau modèle et que le jour où, oubliant ce qu'il devait à la dynastie déchue, il est en quelque sorte entré au service du vainqueur, il a présenté à nouveau un projet conçu depuis de longues années. On pourrait assurément, dans une certaine mesure, trouver que l'artiste florentin a montré quelque ingratitude vis-à-vis de son ancien patron en agissant de la sorte; mais, en se plaçant à un point de vue plus élevé, qui sait si Léonard

ne voyait pas là un moyen commode de réaliser enfin une conception artistique à laquelle il avait travaillé pendant près de seize années. Car on sait qu'à la chute des Sforza, le modèle du cheval était seul terminé[1]. La chose est d'autant plus vraisemblable que ce projet de monument à élever au maréchal Trivulce, projet non daté, doit avoir été élaboré à une époque assez rapprochée de la capture de Ludovic le More. Ainsi que l'a remarqué M. J.-P. Richter[2], ce ne peut être un projet de la fin de la vie de l'artiste, qui n'a survécu que quelques mois au maréchal; au surplus, ce dernier était tombé dans une telle disgrâce qu'il ne pouvait être question, à ce moment, d'élever à sa gloire un monument dont la conception doit remonter à l'époque la plus glorieuse de sa carrière. Le marquis Campori[3] a établi qu'après la capture de Ludovic le More, Léonard eut le projet de retourner à Florence; mais le duc de Valentinois le prit à son service comme ingénieur, et à ce titre il parcourut l'Ombrie, la Romagne et l'Emilie; il rentra à Florence en 1506, et cette année même d'Amboise l'appela à Milan d'où la seigneurie de Florence le fit revenir pour travailler au carton de la bataille d'Anghiari. En 1507, on le retrouve à Milan qu'il quitte pour revenir en Toscane recueillir la succession de son oncle. Est-ce aux années 1506 ou 1507 qu'il faut rapporter le projet de monument du maréchal? La question est jusqu'ici insoluble. Pour ma part, je pencherais à adopter une date plus ancienne et je ne serais nullement étonné qu'on prouvât un jour que Trivulce en a fait la commande dès 1500, c'est-à-dire aussitôt après sa victoire définitive. Le maréchal avait déjà un certain âge, étant né en 1448, et d'ailleurs il n'était pas sans exemple qu'on commandât sa sépulture longtemps avant sa mort, sans même qu'on dût le moins du monde finir de sitôt ses jours; et ici il s'agissait d'un monument appelé par sa magnificence à éclipser la gloire de Francesco Sforza.

Je serais désolé que le lecteur crût qu'en publiant à nouveau le devis du monument du maréchal Trivulce, je tiens simplement à faire renaître les

[1] Le cheval subsista au moins jusqu'en 1501, puisque, ainsi que l'a prouvé le marquis Campori, Hercule d'Este manifesta cette année-là le désir de le posséder et fit faire à Milan des démarches, infructueuses d'ailleurs, pour arriver à l'acquérir (*Gazette des Beaux-Arts*, 1866, t. XX, p. 39 et suiv.). On craignit que le roi de France ne le réclamât, car l'œuvre était célèbre; et ce ne fut que postérieurement à cette date de 1501, qu'au dire de Sabba da Castiglione, il servit de cible aux archers gascons qui le détruisirent.

[2] T. II, *Introduction*, p. 6.

[3] *Ouvr. cité*, p. 43.

polémiques au sujet de la conception des figures équestres créées par Léonard de Vinci. Assez d'encre, trop peut-être, a déjà été versée à ce sujet qui, étant



LE MARÉCHAL TRIVULCE

Figurine en bronze du Musée du Louvre

Placée sur la reproduction du cheval du monument de Colleone par Andrea del Verrocchio.

donnés les documents que nous possédons aujourd'hui, me paraît fournir ample matière à controverses. Et je n'aurais pas songé à prendre la plume pour traiter ce point épineux, si à mon tour je ne voulais rapprocher du texte publié plus haut, un monument, non inédit sans doute, mais dont l'existence

me paraît trop ignorée des historiens, si nombreux pourtant, de Léonard de Vinci.

Dans les collections du Louvre, ou plutôt dans une annexe du Louvre qui a nom la Collection Thiers, collection qui contient un peu de bon grain et malheureusement beaucoup d'ivraie, se trouve une petite figure équestre, qui n'a pas jusqu'ici été l'objet d'un examen approfondi, du moins de la part des archéologues qui se sont occupés de Léonard. Charles Blanc seul, et c'est là un jugement qui rachète beaucoup des inconcevables erreurs qui émaillent le *Catalogue de la collection Thiers*, en a soupçonné l'importance; et comme son *Catalogue* n'a point été mis dans le commerce, rien d'étonnant à ce que son jugement soit passé inaperçu. On me permettra de transcrire ici en entier l'article qu'il a consacré à ce bronze.

« 62. — Figure équestre d'un capitaine qui est revêtu de son armure et qui tient le bâton du commandement. Le cheval est moderne, il marche au pas. Hauteur du bronze, 0m,337. Le cavalier représenté ici est certainement le maréchal de Trivulce. Il ressemble beaucoup, en effet, au portrait peint de ce héros, que j'ai vu naguère à Milan (en novembre 1880), chez le marquis Trivulzio, lorsqu'il me fit les honneurs de son palais et de sa précieuse collection[1]. Le portrait du maréchal est d'un élève de Léonard de Vinci. Quant au modèle de la figure en bronze, on pourrait l'attribuer à Léonard, s'il existait encore quelque ouvrage de sculpture authentique de ce grand maître, auquel il fût possible de comparer le modèle dont nous parlons. Il est très probable, en tout cas, que la figure du cavalier a été faite à Milan, dans l'école léonardesque. Le cheval ayant dû être modelé et fondu à nouveau, M. Thiers en confia l'exécution à M. Frémiet, et il ne pouvait choisir un artiste plus capable d'une besogne aussi difficile, un sculpteur qui connût mieux les proportions, la structure et les allures du cheval. Adaptant à merveille le caractère de la monture à celui du cavalier, M. Frémiet les a si bien soudés l'un à l'autre qu'ils paraissent ne faire qu'un. »

Cheval et cavalier ne font qu'un en effet maintenant; bien plus, ils sont soudés ensemble, ce qui offre au point de vue archéologique d'assez grands inconvénients, dont le plus considérable est de ne pas permettre un examen complet du bronze. M. Thiers fut sans doute effrayé à l'idée de conserver un Trivulce sans son *siège* naturel et donna en quelque sorte une entorse à l'histoire, car il n'est pas du tout prouvé que le cheval de notre petit bronze ait jamais été exécuté. Mais passons.

[1] C'est sans doute d'une miniature, portrait équestre du maréchal, qui se trouve dans la bibliothèque du palais Trivulzio, en tête d'un manuscrit de Callimachus Siculus, que Charles Blanc entend parler. Cette miniature remonte à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe siècle.

Charles Blanc, bien servi par ses souvenirs, en face du petit bronze de la collection Thiers, a laissé entrevoir une attribution possible à Léonard : je lui laisserai tout l'honneur de cette conjecture, conjecture d'autant plus hardie qu'au moment où il écrivait ces lignes, il ne connaissait certainement pas le texte publié par Govi. En m'appuyant à mon tour sur ce document, je pourrais à la rigueur forcer la note et attribuer à Léonard le bronze que je publie



Médaille du maréchal Trivulce
Par Caradosso (grandie).

aujourd'hui. Je n'en ferai rien pour ne point soulever de polémiques : la « question » Léonard est un guêpier dans lequel je ne tiens nullement à entrer. Il est encore aujourd'hui si peu de personnes qui peuvent discuter froidement une œuvre de Léonard sans se laisser influencer par une aveugle admiration qui tient du fétichisme, que le moment n'est pas encore venu de critiquer ses œuvres et de risquer des attributions qui pourraient paraître irrévérencieuses aux dévots. Je me contenterai donc, en m'appuyant sur le devis de Léonard de Vinci pour une statue équestre du maréchal Trivulce, de soutenir que le cavalier en bronze de la collection Thiers est le résultat d'une étude faite pour ce monument dans l'atelier du maître. Ce n'est pas être trop exigeant.

L'identité du personnage ne peut faire aucun doute : c'est un point qu'il faut constater tout d'abord, et pour cela il n'y a qu'à jeter les yeux sur les médailles du maréchal : cette identité est si évidente, les deux profils sont si ressemblants l'un à l'autre, qu'il est, je pense, inutile d'y insister ; une remarque à faire cependant : c'est que ces monuments nous représentent le personnage déjà vieux, et que médailles et statuette accusent à peu près le même âge : l'affaissement du nez et des joues est très caractéristique, chez un homme qui au demeurant n'était pas fort âgé.

Emile MOLINIER.

La fin prochainement.







NATTIER

PEINTRE DES FAVORITES DE LOUIS XV[1]

Le lecteur n'a pas oublié qu'au terme de notre précédent article, nous étions arrivés à cette conclusion que le célèbre Nattier du Louvre, communément nommé *la Madeleine*, faisait partie d'une suite de quatre petits tableaux commandés à l'artiste dans les derniers mois de 1742, et par lui exécutés au début de 1743[2] pour les appartements de Mme de Châteauroux : le titulaire de ce portrait devait être Mme de Châteauroux, sa mère, ou l'une de ses sœurs.

Nous avions écarté le nom de Mme de Châteauroux ; poursuivons aujourd'hui notre enquête.

Deux des portraits de cette série représentaient deux des sœurs de la future duchesse de Châteauroux; il est donc essentiel de restituer dans la mesure du possible les figures de Mmes de Mailly, de Vintimille, de Lauraguais, de Flavacourt, qui toutes amusèrent plus ou moins le cœur et les sens de Louis XV.

[1] Voir la *Revue* du 10 novembre dernier, t. II, p. 327.

[2] L'ordonnance de paiement dit : « qu'il a faits dans les six derniers mois de 1742 », mais une étude assez complète des Comptes des Bâtiments nous autorise à ne pas prendre ces mots trop à la lettre ; c'est en effet la formule ordinaire pour indiquer seulement l'époque de la commande. Dans le cas qui nous occupe, il est à remarquer que le paiement figure à l'exercice de 1743 ; or, si l'exécution et la livraison de ces tableaux avaient été faites en 1742, c'est à l'exercice de cette année et non en 1743 que le paiement eût été ordonnancé : on peut donc avec une presque certitude porter à 1743 la date d'exécution de ces portraits.

Mme de Flavacourt, « beauté boulotte », n'a rien à voir ici; au reste, à cette époque, elle était en léger froid avec sa sœur, et il est assez peu probable que celle-ci ait choisi son portrait pour sa chambre.

L'amie intime, la confidente de la favorite attitrée du Roi était alors Mme de Lauraguais, qui devait en 1744 courir en sa compagnie après le Roi au siège d'Ypres, et plus tard être instituée sa légataire universelle; il est bien vraisemblable que son portrait dut faire partie de cette série, mais il est non moins certain que ce n'est point celui qui nous occupe. Mme de Lauraguais était laide, grosse et courte; de Meuse la surnommait « la grosse réjouie », et d'Argenson, contant qu'avant son mariage elle s'était rencontrée sur le chemin du Roi au cours de ses rondes libertines, écrivait bien drôlement : « Sa Majesté s'est trouvé quelquefois assez d'appétit pour tâter de cette grosse vilaine de Lauraguais ». La Madeleine du Louvre n'est pas laide, elle n'est ni grosse ni courte, et ne paraît nullement réjouie.

Mme de Vintimille, elle aussi, n'a, semble-t-il, rien à voir avec ce portrait; d'Argenson, il est vrai, dit bien qu'à sa mort Louis XV exprima le désir qu'on fit d'elle « un portrait peint et un buste »; on fit même à cet effet mouler sa figure et il ne fallut pas moins de l'effort de deux hommes pour maintenir la bouche fermée, car elle était morte dans une convulsion; mais nous savons d'autre part que Mme de Vintimille était franchement laide, d'abord par le témoignage de Mme de Flavacourt, la dépeignant ainsi : « Elle avait la figure d'un grenadier, le col d'une grue, une odeur de singe », et aussi grâce au duc de Luynes, qui écrivait à son sujet : « Elle était d'une de ces laideurs qui impriment plus la crainte que le mépris; sa taille était gigantesque... » Donc, inutile d'insister et rien à chercher de ce côté.

Le terrain ainsi déblayé, l'identification de la Madeleine du Louvre ne peut donc être cherchée que du côté de Mme de Mailly pour les sœurs de Mme de Châteauroux, ou, d'autre part, chez la mère de cette dernière, Armande-Félice de Mazarin, épouse de Louis, marquis de Nesle, puisque le portrait de cette dame fut un de ceux que Nattier exécuta en 1743 pour les appartements de la favorite.

J'ai peine à croire, je l'avoue, que le tableau du Louvre soit le portrait de la mère de Mme de Châteauroux : la jeunesse relative de la figure, l'attitude du modèle, l'allégorie choisie me paraissent d'assez forts arguments contre une telle identification. Je ne vois pas bien quelle raison aurait décidé Mme de

Châteauroux, désireuse d'avoir un portrait posthume de sa mère, à la faire représenter à un âge où elle n'avait guère dû la connaître, et, comme Nattier travaillait d'après un portrait antérieur, loin de rajeunir son modèle, il l'eût plutôt vieilli pour servir les intentions de la destinataire; d'un autre côté, si déréglée qu'eût été la vie de la mère, c'eût été pour la fille un manque absolu de respect, de tact et de goût que de la représenter sous les traits d'une courtisane, rédimée il est vrai, mais dont la pénitence n'a pu faire oublier le souvenir des désordres passés, et surtout de faire inscrire spécialement ce mot : « iniquité » sur le livre qu'elle tient à la main. A mon sens, il y a là une question de sentiment qui me paraît dominer le débat et qui semble marquer l'invraisemblance d'une telle hypothèse.



Mme DE MAILLY
D'après un portrait gravé par MASQUELIER.

Le portrait du Louvre devrait donc être celui de Mme de Mailly, l'aînée des demoiselles de Nesle et la première maîtresse de Louis XV.

On ne connaît actuellement de Mme de Mailly qu'un seul portrait, gravé en 1792 par Masquelier [1], mais il est tellement faible que, de l'avis même des Goncourt, on ne saurait faire état sur lui; il semble qu'il dut être mal reproduit d'après un pastel de La Tour, exécuté en décembre 1739 [2]; comme particularités j'y note toutefois un visage assez maigre, la bouche large, le nez quelque peu accentué, une légère asymétrie du regard. Il est bien préférable de s'en rapporter au portrait que les Goncourt ont tracé de cette dame d'après les témoignages contemporains : « Mme de Mailly était en 1738 une femme de

[1] C'est également d'après ce portrait qu'on dut en graver un autre, ajoute à la suite des Émaux de Petitot.

[2] De Luynes rapporte ainsi en décembre 1739 : « L'on peint actuellement Mme de Mailly en pastel : c'est un nommé Latour. Mme de Mailly disait ce matin que c'était le seizième peintre qui a fait son portrait ».

trente ans[1], dont les beaux yeux, noirs jusqu'à la dureté, ne gardaient aux moments d'attendrissement qu'un éclair de hardiesse »... « C'était une de ces beautés provocatrices, fardées de poudre, les sourcils forts, dont l'éclat semble un rayon de soleil couchant, une de ces femmes dont les peintres de la Régence nous ont laissé le type dans leurs portraits, la gaze à la gorge et l'étoile au front ; qui, la joue allumée, le sang fouetté, les yeux brillants et grands comme des yeux de Junon, le port hardi, la toilette libre, s'avancent du passé, avec des grâces effrontées et superbes comme les divinités d'une bacchanale. » Ailleurs on parle de « l'ovale maigre de sa figure », de sa bouche qu'elle avait grande, toutes particularités qui se retrouvent dans le tableau du Louvre, lequel, dans ces conditions, aurait été fait par Nattier d'après un portrait antérieur, peut-être même de souvenir, car il serait infiniment probable qu'il eût été des seize peintres ayant successivement fixé les traits de l'aînée des demoiselles de Nesle.

Mais l'indice le plus convaincant pour l'identification que je propose est fourni par la situation de Mme de Mailly au début de 1743, au moment même où Nattier exécutait cette allégorie de la Pénitence. La première favorite avait été délogée du cœur du Roi en 1742 ; au mois de novembre de cette même année, Louis XV l'avait renvoyée de Versailles. Cette disgrâce eut sur sa vie morale une influence considérable et fut l'occasion d'un sérieux retour sur elle-même ; on la vit alors faire publiquement pénitence des fautes dont elle avait donné le scandale ; en décembre 1742, après un sermon du Père Renaud, elle renonce au rouge et aux mouches, porte un cilice, visite les indigents et les prisonniers, distribue son argent aux œuvres pies ; le jeudi saint de 1743, on la voit chez les sœurs grises de Saint Roch laver les pieds des pauvres, et le cardinal de Bernis, dans ses Mémoires, déclarait alors que « *Mme de Mailly jouait à Paris le rôle de Madeleine repentante* »[2]. Ces indications me semblent assez probantes, presque décisives même, et l'allégorie, traitée par le peintre, ne pouvait mieux s'appliquer.

Il faudrait donc soupçonner dans cette œuvre une intention ironique, une petite cruauté féminine ; il n'y a, au reste, à cela rien d'invraisemblable, car on sait la duchesse de Châteauroux extrêmement portée à la raillerie et les Goncourt parlent de « la férocité moqueuse de son esprit et de son cœur ».

[1] Exactement vingt-huit ans ; elle était née en 1710.

[2] De Goncourt, *Madame de Pompadour* (édition in-18), p. 77.



La Nuit passe, l'Aurore paraît

Portrait prétendu de Mme de Châteauroux, peint par Nattier, gravé par Maleuvre.

Très enorgueillie de la victoire remportée sur sa sœur, il est bien possible qu'elle ait voulu en perpétuer le souvenir et le fixer comme un trophée sur les murs de son appartement : la décoration de cette pièce en fut l'occasion, l'attitude de la disgraciée fournit l'allégorie, et Louis XV fut bien capable de rire le premier de cette moquerie.

Sauf preuve positive du contraire, il semble donc qu'on soit autorisé à présumer que la Madeleine du Louvre n'est autre que le portrait de Mme de Mailly : quant aux trois autres tableaux de cette série, ils sont toujours à retrouver, mais dès maintenant leur dimension est un point acquis [1].

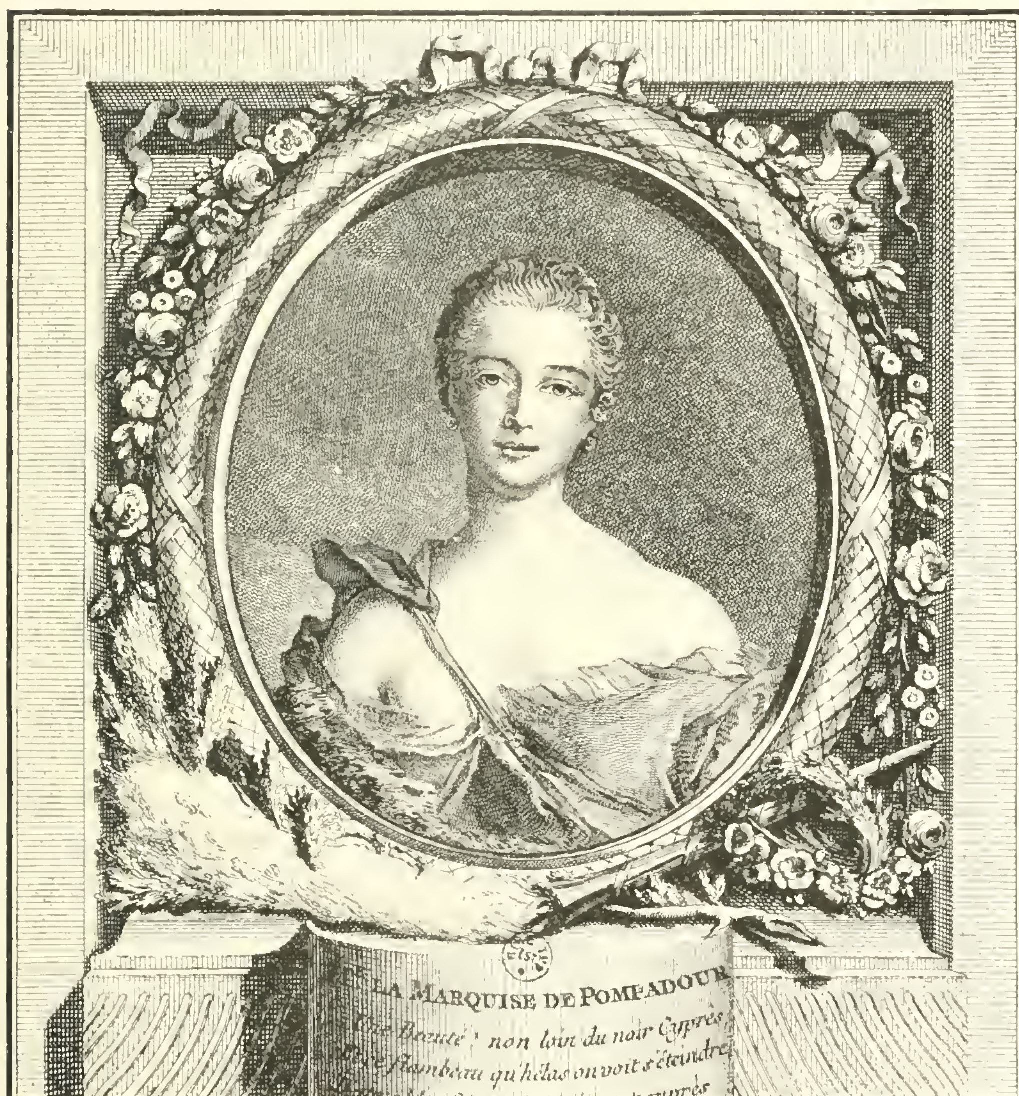


Dès qu'il se trouve dans un musée de province ou dans quelque collection particulière un portrait de femme peint par Nattier, on manque rarement d'y reconnaître Mme de Pompadour : ainsi Limoges s'enorgueillit d'une splendide allégorie de la Source, sous le nom de Mme de Pompadour, qui n'y est assurément pour rien ; Condom possède une tête de Mme de Pompadour, qui ne présente pas le moindre trait commun avec ceux de la célèbre favorite ; Saint-Omer reconnaît Mme de Pompadour dans un portrait qui me semble n'être autre que celui de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans, dont il existe une répétition à Versailles ;... je m'arrête, de crainte de tourner au catalogue.

Il faut être très réservé sur ces sortes d'identifications d'œuvres de Nattier : sans doute les portraits de Mme de Pompadour sont nombreux, mais ce furent principalement Boucher et La Tour qui les exécutèrent. Dans la *Vie de Nattier*, sa fille, Mme Tocqué, ne dit point que son père ait exécuté le portrait de la favorite ; aucune peinture de lui ne figure aux catalogues des ventes de Mme de Pompadour ou du marquis de Marigny son frère : en fait il semble bien probable que Nattier ne fit qu'une fois, en 1746, le portrait de la célèbre maîtresse de Louis XV, car de 1745 où commença la faveur de la dame, jusqu'à l'instant où il cessa de peindre, il travailla presque uniquement pour le Roi — nous en avons le témoignage de sa fille — et dans l'état des divers

[1] Faut-il ne voir qu'une coïncidence dans le fait suivant ? En 1752 le marquis de Marigny commandait à Coypel, de la part de la Reine, un tableau pour les Carmélites de Compiègne, représentant « une Magdeleine debout dans un desert » ; le peintre prit alors occasion de cette commande pour exécuter le portrait de Mme Henriette, mais comme le rôle de Madeleine parut peu justifié et irrespectueux, il se contenta de peindre, au prix de 600 livres, « Mme Henriette de France vêtue en religieuse dans un desert » (*Archives nationales*, O[1]1907 et 1734).

tableaux exécutés par lui à cet effet, il n'est fait mention que d'un seul portrait de Mme de Pompadour.



Mme de Pompadour
Par Nattier, gravé par Cathelin.

L'artiste, en 1745, avait représenté Mme Adélaïde en Diane; Louis XV trouvant le portrait de sa fille très réussi, jugea bon d'utiliser la même allégorie

pour la représentation de sa maîtresse ; et voici le mémoire encore inédit que Nattier présentait aux Bâtiments pour obtenir le paiement de son tableau.

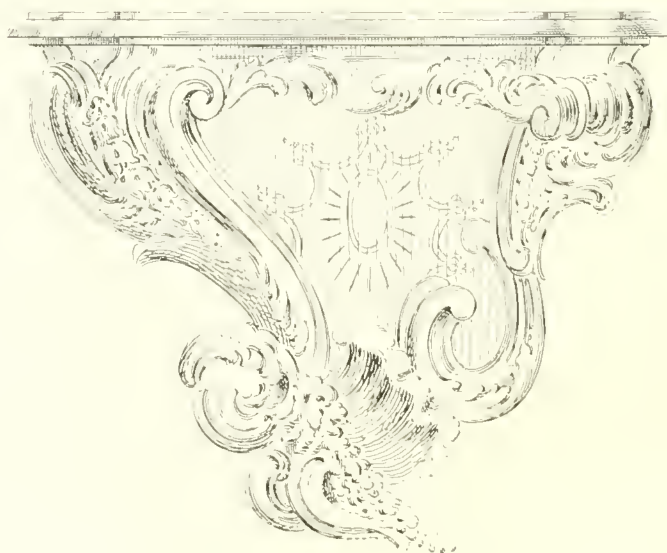
> Mémoire d'un portrait de Mme la marquise de Pompadour, peint par ordre de M. de Tournehem, par le sieur Nattier, à Fontainebleau, pendant l'année 1746.
>
> Ce portrait est peint jusqu'aux genoux sur une toile de 4 pieds 4 pouces de haut sur 3 pieds 4 pouces de large. Il représente Diane avec ses attributs ; le fond du tableau est un paysage.
>
> Ledit ouvrage estimé la somme de 2500 livres.

Le paiement de ce tableau fut effectué le 28 août 1752.

Où se trouve actuellement ce portrait ? Je l'ignore ; les Goncourt affirment qu'il a passé à la vente du docteur Isambert, le 7 mars 1777, un portrait de Nattier représentant Mme de Pompadour en Diane chasseresse avec un arc dans la main gauche. Le signalement est important et c'est de ce côté que des recherches peut-être devraient s'orienter ; d'autre part Cathelin a gravé d'après Nattier un portrait de la favorite avec les attributs de Diane.

En tout cas, il est fort probable qu'on doive limiter à cette seule toile la longue liste des portraits de Mme de Pompadour qui auraient été exécutés par Nattier.

FERNAND ENGERAND.





LUC-OLIVIER MERSON

On dit communément que la peinture religieuse est morte, et aussi la peinture mythologique, par l'affaiblissement parallèle de l'esprit classique et de la foi. Les deux sources les plus profondes où l'art français puisait depuis la Renaissance, seraient taries. En vain l'Institut, l'École des Beaux-Arts et l'Académie de France à Rome s'efforceraient de les entretenir. Il n'y aurait là que routine attardée et pastiches sans conviction. Nos peintres renonceraient au souvenir et au rêve. Ils achèveraient de se tourner vers le réalisme contemporain. L'esthétique de Courbet, défendant de représenter Dieu et les anges, parce que personne ne les a vus, aurait triomphé.

Il y a là une double erreur. Dans toute civilisation, la religion et l'histoire sont des éléments trop nécessaires pour que l'art ne leur garde pas toujours une place en rapport avec leur importance. Puis il ne lui suffit pas de copier : il veut créer. Tant que les hommes se souviendront du passé de leur espèce et méditeront le mystère de leur destinée, ils essaieront de ressusciter les âges morts et de figurer les explications de l'éternelle énigme. La représentation artistique du passé et de l'au-delà change de siècle en siècle, pour traduire l'âme de chaque temps, mais cette âme, sous la variété des formes,

conserve le même fonds. Naïve et crédule au moyen âge, païenne et savante au XVIe siècle, pompeuse et monarchique sous Louis XIV, raisonneuse et



ANGELO PITTORE

« philosophe » au siècle dernier, la peinture reflète à cette heure l'inquiétude de l'individualisme contemporain. Les peintres qui n'ont jamais touché à l'antiquité et au christianisme sont le petit nombre. Les plus parisiens ont leurs heures de mysticisme, et nous avons vu M. Jean Béraud changer la

butte Montmartre en Golgotha. Parmi les maîtres, presque tous ont mesuré leur talent avec les éternels sujets. Plusieurs l'ont voué tout entier à les reproduire. Une école où figurent Gustave Moreau, Jean-Paul Laurens et Luc-Olivier Merson n'est pas près de renoncer à la mythologie, à l'histoire et à la religion.

Comme inspiration et facture, ces trois peintres se ressemblent aussi peu que possible, mais ils ont cette marque commune de représenter chacun une



Saint François d'Assise prêchant aux poissons

face caractéristique du génie français. M. Gustave Moreau est un penseur et un visionnaire, revêtant les légendes antiques d'une forme éclatante et solide comme une orfèvrerie. M. Jean-Paul Laurens sent le moyen âge avec l'âme ardente d'un Albigeois et tient le pinceau comme une épée. M. Luc-Olivier Merson, Parisien rêveur, insinue l'esprit dans l'émotion et traduit, par une forme délicate et fine comme l'esprit de Paris, un double besoin de tendresse et de sourire, tantôt faisant alterner l'observation et le rêve, tantôt les combinant dans une exquise mesure.

Il fut élève de Pils, et l'on peut remarquer à ce sujet que ce maître précis, dont les tableaux d'histoire faisaient penser à M. Gérôme, tandis que ses peintures militaires racontaient la guerre à la façon de Meissonier, a formé deux des talents les plus gracieux de notre temps, Edouard Dantan et

M. Olivier Merson. Preuve que l'excellence d'un maître consiste à aider l'éveil de l'originalité; preuve aussi que la justesse attentive trouve partout son emploi, puisque le peintre de l'*Intérieur d'atelier* et celui du *Repos en Égypte* l'ont apprise du peintre de la *Bataille de l'Alma*.

Olivier Merson serait, je crois, devenu ce qu'il est à n'importe quelle école : je crois aussi que, prix de Rome, il doit beaucoup à son séjour en Italie. Parisien et fils d'un Nantais, il unit la douceur originelle à la finesse de l'Ile-de-France et il aurait pu prendre comme devise les vers de Joachim du Bellay :

Plus me plaist le séjour qu'ont basty mes ayeulx
Que des palais romains le front audacieux ;
Plus que le marbre dur me plaist l'ardoise fine ;

Plus mon Loyre gaulois que le Tybre latin ;
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la doulceur angevine.

Il dut, au premier abord, se trouver dépaysé, sinon devant Raphaël, au moins devant les toiles ronflantes de ses successeurs romains et bolonais; il dut admirer les splendeurs des coloristes vénitiens, la poésie profonde et savante du Vinci, le charme voluptueux du Corrège, mais sans la moindre intention de les imiter. Je croirais plutôt qu'il trouva son milieu favori d'art et de nature entre Florence et Assise. Le réalisme délicat et ferme des maîtres florentins satisfaisait une part de sa nature, le besoin de fine justesse, tandis que les horizons nets et doux, harmonieux et fermes, du pays où saint François promena son rêve de tendresse, remplissaient ses yeux et son âme d'images qui n'en sont plus sorties. Aux bords de la Loire et de la Seine, sous le soleil de son pays, il aurait trouvé avec le temps les impressions dont il avait besoin. Je doute que, sans l'Italie, il les aurait eues aussi promptes et aussi conscientes d'elles-mêmes. Revenu dans son pays, il n'aura qu'à évoquer les souvenirs du Campo-Santo de Pise, des Offices et du couvent de Saint-Marc, pour consacrer à sa manière la fraternité artistique de l'Italie et de la France. Les qualités françaises, l'âme charmante et forte qui, en poésie, flotte de Marot à Ronsard et de La Fontaine à Racine, cet esprit de rêve et d'ironie, de grâce ferme et de force contenue, achèveront de dégager son originalité.

Comme tout Romain, il a commencé par sacrifier à la mythologie.



Son premier envoi, au Salon de 1867, fut *Leucothoe et Anaxandre*. Il récidivait avec une *Pénélope* et un *Apollon exterminateur*, qui eurent leur succès, mais que lui-même, à cette heure, juge sévèrement. Je demande grâce



L'ARRIVÉE A BETHLÉEM

pour la Pénélope, dont l'attitude est charmante de mélancolie et qui déjà indique la note d'émotion discrète que le peintre ne tardera pas à faire vibrer.

Il ne renoncera jamais tout à fait à l'antiquité et il fera bien. Il avait assez d'esprit pour en tirer des anecdotes amusantes. Il ne se servira de cet

esprit que pour l'insinuer dans l'émotion; il préférera demander aux sujets anciens des rêves de beauté, comme le *Jugement de Pâris*, et cette idylle que l'on croirait empruntée à un bas-relief sicilien, le *Réveil du Printemps*, où il montrait une nymphe, délicieuse de grâce juvénile et couchée sous une neige de fleurs, tandis qu'un pâtre ailé, semblable à une statuette de bronze, sonne l'appel du renouveau. Même lorsqu'il représente l'antiquité familière, comme dans le *Sacrifice des poupées*, il semble traduire Théocrite. Une autre fois, il se servira d'un thème antique pour symboliser l'héroïsme et la douleur de la guerre, et il en tirera la *Bella matribus detestata*, page de maître, où s'étend un des plus beaux corps d'éphèbes et où sonne une des plus fières renommées que nous ait montrés l'art contemporain.

Mais, gracieuses ou grandioses, ces toiles ne sont que des intermèdes. Les sujets favoris d'Olivier Merson, ceux qui marquent la vraie suite de sa carrière, sont empruntés au Nouveau Testament et au moyen âge. Il laisse à d'autres les pages sombres de la Bible ; il s'éprend des légendes lumineuses dont les « ailes d'or » battent doucement sur le berceau du Christ. Il expose l'*Arrivée à Bethléem*, l'*Annonciation*, le *Repos en Égypte*.

La première de ces toiles, inspirée par un vieux noël, est exquise d'arrangement. Dans la nuit claire et froide, sous l'étoile qui va guider les rois mages, saint Joseph et la Vierge cherchent un gîte, poursuivis par les chiens errants. Le père nourricier, le bâton de voyage à la main, implore en vain une hôtesse revêche. La Vierge est à genoux au milieu de la rue, les mains sur son cœur serré d'angoisse et sur son flanc où tressaille Dieu.

De la troisième, exposée en 1879, date pour l'artiste cette prise soudaine d'admiration et d'émotion qui classe un talent. C'est encore une scène de nuit, dans un clair-obscur d'une infinie délicatesse. La sainte Famille, fuyant en Égypte, s'est arrêtée dans le désert, aux pieds d'un sphinx colossal. La mère dort entre les énormes pattes du monstre et le nimbe divin de l'enfant éclaire la poitrine de granit. Saint Joseph a allumé un maigre feu de broussailles, dont la fumée monte toute droite dans l'air immobile ; il dort sur le sable, la tête appuyée aux marches du piédestal, et l'âne débâté broute au bout de sa corde. Le sens du mystère et celui de la vie réelle, la poésie et la vérité, la délicatesse et la fermeté de la touche s'unissent, dans un ensemble exquis et fort, pour faire de cette scène une œuvre inoubliable.

Il n'y a là que de l'émotion. L'esprit a sa part, toute discrète, dans la

toile *Je vous salue, Marie*, qui, par la date, est voisine de nous, mais qui, dans l'œuvre de l'artiste, forme la transition entre les sujets légendaires et ceux de la vie réelle. Au crépuscule, un paysan revient des champs, la faux sur l'épaule, suivi de sa petite fille qui porte une brassée d'herbes, et de son



« Je vous salue, Marie.

chien. Il passe devant la sainte Vierge debout au bord du chemin et tenant l'enfant Jésus dans les bras. L'homme tire dévotement son chapeau, et la petite fille envoie un baiser à l'enfant Jésus, tandis que le chien, la queue basse, dans la terreur confuse que le surnaturel inspire aux bêtes, se serre contre son maître. Car le groupe divin n'est pas de pierre ou de bois; il est vivant. Par là le peintre a exprimé ingénieusement la foi qui hallucinait les âmes naïves et leur montrait Dieu lui-même dans son image. Cette foi est

celle que Villon exprimait dans la ballade qu'il « feit à la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame » :

> Femme je suis, pauvrette et ancienne,
> Qui rien ne sais; oncques lettres ne lus;
> Au moutier vois, dont suis paroissienne,
> Paradis peint, où sont harpes et lus,
> Et un enfer où damnés sont boullus...

Le même sentiment unit la légende et l'histoire dans *Angelo pittore*, où le peintre a traduit la gracieuse aventure que racontent les biographes de Fra Beato Angelico : le moine s'est endormi de fatigue en peignant la Vierge à la voûte de Saint-Marc, et, pendant son sommeil, deux anges continuent son œuvre. A la vie de saint François d'Assise, Olivier Merson empruntait l'histoire du loup d'Agubbio et celle du saint prêchant aux poissons. L'esprit met un sourire dans ces deux scènes d'émotion. Au bas de l'apparition angélique, un apprenti broie les couleurs avec un zèle important; les paysans qui entourent saint François expriment toute la gamme de l'admiration ; le plus étonné est un chien qui tend, pour comprendre, tous les ressorts de son intelligence. Quant à la tête du saint, elle est délicieuse d'extase et de candeur.

L'histoire et la vérité remplissent la série d'œuvres où Olivier Merson montre par les côtés touchants ou amusants, d'une noblesse calme ou d'une grâce attendrie, ce moyen âge dont Jean-Paul Laurens se réserve les côtés terribles. Pour la galerie de Saint-Louis, au Palais, il a peint le saint roi faisant grâce et justice, ouvrant, à son avènement, les geôles du royaume et envoyant au supplice Enguerrand de Coucy. Pour la nouvelle Sorbonne, il a symbolisé la science par une figure drapée et voilée, fille légitime de l'antique Minerve, grave et auguste comme elle. De chaque côté un maître et un étudiant expriment sur leurs visages, illuminés de pensée, l'ardeur d'enseigner et d'apprendre. Cinq figures allégoriques, d'un arrangement ingénieux et clair, symbolisent le Droit, la Médecine, les Sciences, les Lettres et, à côté d'elles, l'école des Chartes, jeune sœur qui prend dans l'édifice la place primitivement réservée à la Théologie.

Peintre d'un coloris délicat et fondu, Olivier Merson est un dessinateur vigoureux et fin. Il a donné, pour un conte de Jules Lemaître, *l'Imagier*, — collaboration bien assortie, car au physique et au moral il y a quelque res-

semblance entre le peintre et l'écrivain — une série de dix dessins qui présentent par le côté tragique une légende analogue à la gracieuse anecdote de Fra Angelico. Pour une revue anglaise, le *Harper's Magazine*, il en a exécuté neuf, figurant la *Représentation d'un mystère au XVI siècle*. Ici l'ironie du Parisien qui connaît le théâtre a pu se donner carrière : il faut avoir vu les coulisses pour saisir avec cette vérité les choristes buvant, les machinistes



L'Homme et la Fortune
(Collection de M. Descamps-Scrive.)

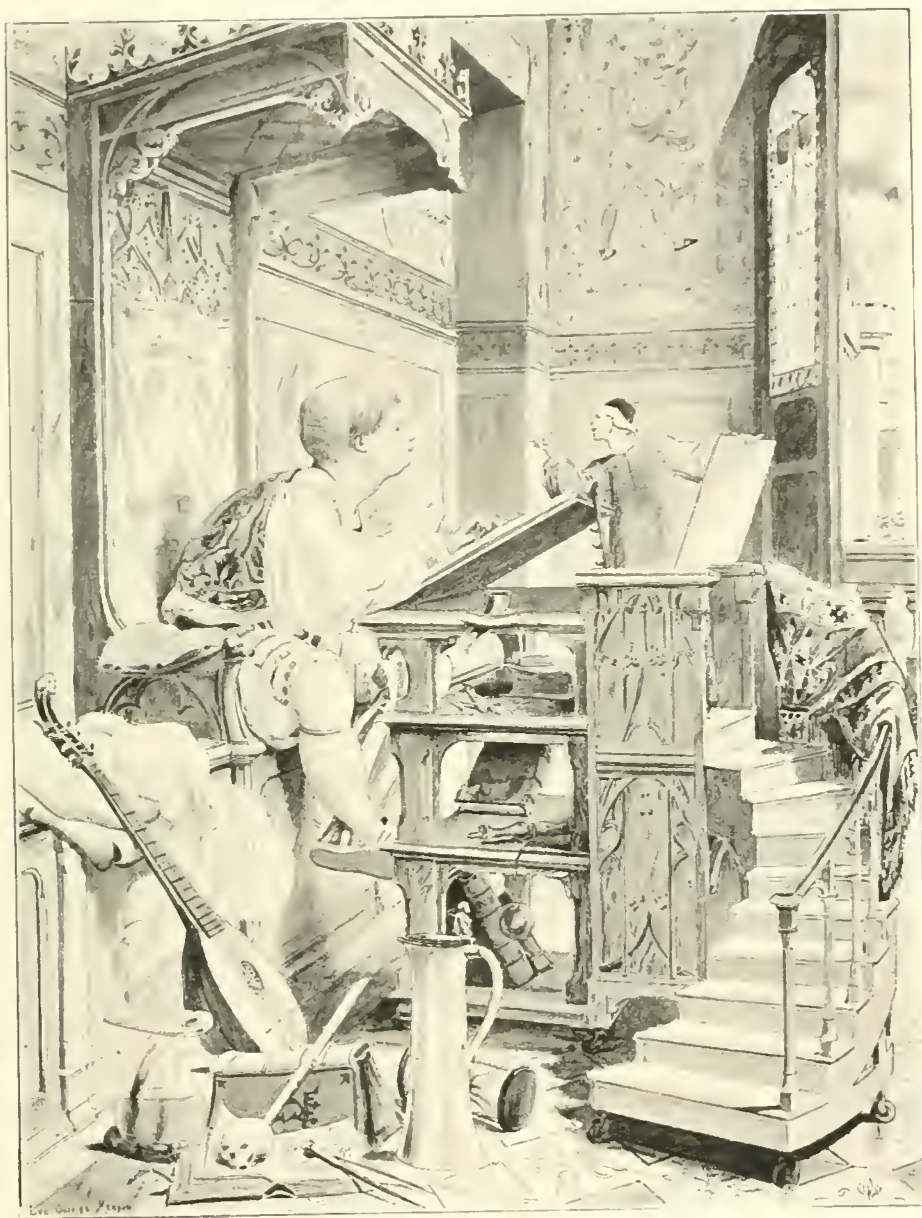
faisant le tonnerre, et surtout l'acteur suffisant, le bon « cabot », qui jongle avec son sceptre, tandis que l'auteur lui donne les intonations du rôle.

Mais, jusqu'ici, l'œuvre maîtresse d'Olivier Merson, comme dessinateur, est la grande suite de *Notre-Dame de Paris*, dans l'édition nationale de Victor Hugo. Les deux éléments de sa nature, le don de l'émotion et le goût de l'ironie, y trouvaient la même facilité à se donner carrière, dans la représentation de son cher moyen âge. Il est d'un dramatique poignant dans le meurtre du capitaine Phœbus, et c'est toujours ainsi qu'on assassine dans les bouges de la place Maubert. Rien ne surpasse la grâce svelte ou le charme douloureux de sa Esmeralda. Il est, à ma connaissance, le seul de nos artistes qui soit parvenu à fixer la créature dansante et lumineuse que le poète a rêvée. Il n'y a qu'un Parisien pour saisir avec autant de justesse des écoliers en



« ALLOIT A L'EGLISE ET LUY PORTOIT ON DEDANS UN GRAND PANIER, UN GROS BRÉVIAIRE... »
Vitrail exécuté par M. BARDON, pour M. Mantin.

liesse, des gamins contrefaisant un infirme, deux ivrognes monologuant par les « compites et quadrivies de l'urbe inclyte qu'on vocite Lutèce ».



« Puis se remectoit a escripre... »
Vitrail exécuté par M. Bardon, pour M. Mantin.

Olivier Merson a dépensé des trésors d'invention dans cette suite, mais deux planches entre toutes, une petite et une grande, valent des tableaux.

La petite représente la Esméralda glissant, comme un fantôme, au clair de lune, aussi svelte que les grêles colonnettes, sur la galerie aérienne de Notre-Dame ; dans la grande, elle rêve, appuyée contre une poterne, devant Paris endormi. Dans toutes deux, le crayon de l'artiste a retrouvé l'atmosphère limpide et la douce lumière dont il a baigné par le pinceau l'*Arrivée à Bethléem* et le *Repos en Égypte*.

Il me reprocherait assurément comme une injustice si je ne rappelais pas, à propos de *Notre-Dame de Paris*, le nom de son graveur habituel, M. Géry-Bichard. L'alliance forcée qui, pour beaucoup d'artistes, tourne à la torture est pour ceux-ci une entente heureuse. Il faut cette fine pointe pour traduire ce crayon délicat et cette peinture harmonieuse. Le lecteur peut en juger par le panneau de Chantilly dont l'estampe est sous ses yeux.

J'aurais à parler encore de Merson, décorateur, verrier et orfèvre. Il a exécuté, pour M. Gouin, une cheminée monumentale qui égale les plus riches et les plus beaux types de la Renaissance. Il a peint un carton de vitrail, *les Fiançailles*, exécuté par M. Oudinot, et dessiné une coupe ciselée par le regretté Falize. Ce sont deux chefs-d'œuvre d'un art, l'art décoratif, auquel ne manqueraient de notre temps ni les artistes ni les ouvriers, si la manie du vieux ne stérilisait, bien malgré eux, les uns et les autres. Mais cette étude est déjà longue et le peintre suffit à la remplir. Je ne pourrais aussi que répéter ce que j'ai dit sur le mélange d'émotion et d'esprit, de finesse et de fermeté, de grâce et de force qui constitue son talent, là comme ailleurs.

Puis, je dois le montrer encore quittant le moyen âge et descendant tout près de nous avec les deux grandes peintures de Chantilly, dont l'une est gravée pour cette étude. Dans le parc du château, entre une fontaine et un lac, sous de grands arbres, se cache le *Pavillon de Sylvie*. Sylvie était le nom que Théophile de Viau donnait dans ses vers à la duchesse de Montmorency. Le poète reçut asile au fond de ce pavillon, lorsque, en 1626, il fut condamné à mort, pour cause d'irréligion. La duchesse aimait à pêcher dans le lac, ayant près d'elle un cerf privé et entourée de ses dames. Le poète versifiait ce délassement. Un siècle plus tard, en 1724, le pavillon de Sylvie fut le théâtre du roman d'amour de M[lle] de Clermont et de M. de Melun, joliment raconté par M[me] de Genlis. Quelques vers de Théophile et quelques lignes de M[me] de Genlis ont suffi au peintre pour évoquer, d'un côté, la grâce finissante de la Renaissance, de l'autre, un décaméron brillant, à l'exemple

des cercles précieux que Marivaux faisait parler. Il a représenté dans la vérité de leurs costumes les modèles féminins que Watteau avait revêtus de soies changeantes, d'après les actrices de la Comédie italienne.

Je me suis efforcé de préciser les caractères du talent d'Olivier Merson,



Dessus de cheminée

Hôtel de M. Jules Gouin.

tels que je les vois. Il en est deux qui sont essentiels et que je dois marquer encore en finissant.

Merson a l'esprit, la qualité française par excellence, non pas seulement l'ironie légère et gaie, mais l'adresse ingénieuse, l'habileté probe, l'aisance distinguée; l'esprit, essence subtile, qui peut se mêler à tout et relever tout, qui fut longtemps commune dans notre pays, mais qui, ce semble, devient plus rare. Toujours ses personnages parlent et l'on devine leur pensée, alors que tant de figures, peintes par des peintres d'ailleurs fort habiles, ne disent rien, parce que l'artiste manque d'esprit.

Puis, Olivier Merson a cette excellence de la facture qui en art n'est pas tout, mais sans laquelle il n'y a point d'art. Il dessine et il peint avec une sûreté qui devient rare en peinture, comme l'esprit en toutes choses. Il maintient pour sa part ces qualités françaises de justesse et de mesure dont nous ne sentons plus assez le prix.

Au total, il est poète, puisqu'il rêve et qu'il crée. En France, si l'esprit a toujours abondé, la poésie n'a jamais été commune. Elle ne l'est pas même aujourd'hui, où, s'il faut en croire nos marchands d'orviétan, elle nous arriverait à flots de l'étranger. Je préfère encore la trouver dans notre race et sur notre sol.

Gustave LARROUMET.





LA SOCIÉTÉ

DE

L'ART PRÉCIEUX DE FRANCE [1]

LETTRE AU DIRECTEUR DE LA *REVUE*

Mon cher ami,

Je m'empresse de me rendre à votre désir en répondant aux points d'interrogation de votre lettre ; si inhabile que je sois en matière littéraire, je vais tâcher de vous expliquer clairement et simplement notre affaire et nos projets.

Voici, dans ses grandes lignes, l'objet que veut poursuivre la *Société de l'Art précieux de France :* c'est tout d'abord de remplir une lacune et de tenter une diversion dans l'intérêt des sculpteurs en général. N'allez pas croire que ces quelques artistes, dont vous connaissez les noms, se soient réunis dans un but égoïste, car ce serait calomnier leurs bonnes intentions, et ce n'est point une petite Église *fermée* qu'ils comptent ouvrir ; s'il en était ainsi, vous ne me verriez pas parmi eux.

Vous n'êtes pas sans savoir que l'art de la sculpture proprement dite est pour ainsi dire impraticable pour ceux qui n'ont pas quelque situation de fortune, et c'est le cas de presque tous les sculpteurs. Il nécessite dès les pre-

[1] La Société nouvelle qui vient de se fonder sous ce titre a pour président M. Gerôme, membre de l'Institut, autour de qui se sont groupés les représentants les plus divers de l'*Art précieux*, MM. Gustave Deloye, Dampt et Théodore Rivière, sculpteurs, Grandhomme et Thesmar, peintres émailleurs, Louis Bottée, graveur en médailles, Lalique, orfèvre, Dammouse, céramiste, etc.

Nous avons pensé que les lecteurs de la *Revue* liraient avec intérêt les détails que veut bien nous donner sur le but poursuivi par la Société son éminent président. N. D. L. R.

miers jours de l'enfantement d'une œuvre des dépenses qui ne font que s'accroître au fur et à mesure du développement de cette œuvre; il faut toujours avoir, comme on dit, la main à la poche, et si cette poche est vide..... Ce n'est pas tout : en supposant que l'artiste ait eu les ressources suffisantes pour mener son travail jusqu'au bout, il s'agit à ce moment de trouver un acheteur, et la chose est rare, *rara avis*. Un mien camarade de jeunesse, sans grand mérite, me disait : « un tableau, c'est bien difficile à faire, mais c'est impossible à vendre ». Cette parole est encore plus vraie pour la sculpture que pour la peinture, et l'ouvrage une fois terminé ne trouve généralement pas d'amateurs, car peu de personnes, même des mieux intentionnées, ont l'emplacement nécessaire pour recevoir des marbres, et le plus souvent ces marbres rentrent à l'atelier; une fois, c'est bien, mais si la chose se répète la situation n'est plus possible. L'État fait bien une certaine quantité d'achats; toutefois il a un budget restreint, par conséquent il paie mal, car il doit satisfaire à bien des requêtes; et quand un sculpteur, ayant eu son ouvrage acquis par l'Administration, est rentré dans ses frais et débours, il s'estime heureux; mais pendant l'exécution de son œuvre, il a fallu vivre, suffire aux besoins matériels de chaque jour, quelquefois subvenir aux dépenses forcées d'une nombreuse famille; et quand on songe à tout cela, on se demande comment la race n'est pas encore éteinte. Je parle, bien entendu, de la masse et non de quelques-uns qui sont au sommet, qui à cause de leur grand talent et de leur haute situation sont désignés pour avoir toutes les commandes. L'exception, d'ailleurs, comme toujours, confirme la règle, et il est malheureusement vrai que les sculpteurs sont la plupart du temps dans un état de gène qui ne fera que s'accroître. Eh bien, nous avons pensé que les gens de mérite pourraient, sans déchoir, appliquer leur talent à des travaux spéciaux, à qui leurs dimensions restreintes donneraient plus de chances d'être acquis par les collectionneurs. Il sera certainement nécessaire d'apporter à ces œuvres nouvelles une plus grande finesse, une plus grande délicatesse dans l'exécution des détails, et j'estime que, dans ces conditions nouvelles, on peut faire œuvre d'artiste et de bon ouvrier. Rien n'est grand, rien n'est petit : tout est dans les proportions justes et dans le sentiment des choses, et Rembrandt, ce peintre incomparable, pour ne citer que lui, a fait de très grands tableaux en de très petites dimensions. Il nous a semblé que dans ce sens l'éducation du public laissait encore à désirer et qu'il fallait la faire, afin d'ouvrir de nouveaux débouchés à la sculpture française, menacée de mort à

bref délai si tous continuent à pratiquer les anciens errements. Peut-être est-ce une utopie? Je ne le crois pas; nous aurons du moins tenté quelque chose dans l'intérêt de nos confrères; nous aurons pris à tâche de sortir de la routine, la sainte routine, qui chez nous est à l'état endémique, car, quand d'aucuns veulent faire acte d'indépendance, ils sont immédiatement accueillis par les plaisanteries des eunuques et les huées des oies qui croient toujours avoir à sauver le Capitole.

En résumé, notre premier point est de créer de nouvelles situations d'art pour arriver à de nouvelles situations matérielles urgentes et nécessaires. Et d'ailleurs ces nécessités ont depuis quelque temps été pressenties, car de jeunes artistes fort recommandables ont fait des tentatives en tous sens, et il est presque oiseux de constater la marche ascendante de certaines industries d'art, comme la verrerie; les grès..., ce qu'on nomme les arts du feu; puis les bijoux, les vases de toute matière agrémentés d'ornements d'or, d'argent, d'émaux, de pierres précieuses, etc., etc. On peut faire avec des personnages des ouvrages de même espèce qui prendront d'autant plus d'intérêt que la figure humaine y apportera son contingent; mais ces problèmes sont loin d'être simples, et sont même difficiles à résoudre, car il y faut apporter beaucoup d'éléments, et tout d'abord le talent du sculpteur, c'est-à-dire le savoir, l'invention, le caractère et la construction, puis donner la vie à l'œuvre, à l'aide des matériaux admirables que la nature a mis à profusion à notre disposition.

Nous avons l'exemple des Japonais, très grands artistes ceux-là, maîtres à étudier de très près, car ils ont excellé dans tous les genres.

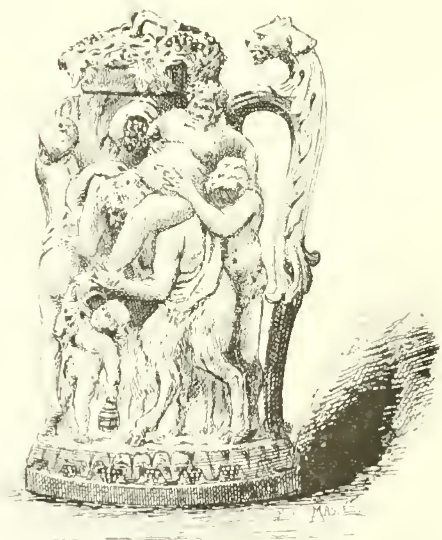
Dès la plus haute antiquité, certaines œuvres d'art étaient marquées d'un poinçon, chez les Chinois, chez les Japonais, chez les Grecs et plus récemment chez nous, au moyen âge et dans les temps postérieurs. La Révolution, en anéantissant les maîtrises, a aussi supprimé le poinçon : les peuples eux-mêmes, comme les individus, font souvent des bêtises; ce fut une erreur, et nous avons pensé à le rétablir, car une marque appliquée sur un objet d'art, après un examen sérieux par des esprits sérieux, doit donner dans le présent et surtout dans l'avenir toute sécurité aux acheteurs si souvent trompés.

Quel dommage qu'on n'ait pu poinçonner les tableaux de Corot, de Millet, de Rousseau et de tant d'autres dont on a fait de si nombreuses et de si détes-

tables contrefaçons avec lesquelles on a induit en erreur les amateurs, qui, aujourd'hui pris de méfiance, et avec raison, ne savent plus à quoi s'en tenir et s'abstiennent. C'est avec ces manières déshonnêtes qu'on a tué la poule aux œufs d'or, et c'est pour remédier à cet état de choses que le poinçon a fixé les idées de mes confrères. Puisque l'État, par une marque spéciale, certifie aux acheteurs que tel objet est bien en argent ou en or, et à tel titre, pourquoi ne serait-il pas possible de donner aux amateurs d'objets d'art, dans la mesure du possible, la même sécurité au point de vue de l'excellence d'un ouvrage?

Comme je vous l'ai déjà dit, nous sommes, comme société, à l'état embryonnaire, et rien n'est encore au point, mais j'espère qu'avec nos bonnes volontés nous arriverons à une organisation, petite d'abord, mais destinée à grandir, et qui aura l'approbation de nos confrères, dont les intérêts sont notre principale préoccupation.

J.-L. GERÔME





LE DAVID DE MICHEL-ANGE

AU CHATEAU DE BURY

Nous avons publié, dans le premier numéro de la *Revue*[1], le récit d'une découverte faite dans les vitrines du musée de l'État, à Amsterdam, découverte qui, en dehors de son importance artistique, avait un intérêt tout spécial pour la France, puisqu'il s'agissait du modèle d'une statue qui ornait autrefois un de « ses plus excellents bâtiments », pour nous servir de l'expression de Ducerceau.

Plus d'une fois on a essayé d'évoquer l'image de cette statue perdue de Michel-Ange, de ce *David* en bronze que Florimond Robertet, le financier de Louis XII, avait fait placer dans son château de Bury, près de Blois.

En 1853, M. de Reiset, dans un article publié par l'*Athenæum français*, et intitulé : *Un bronze de Michel-Ange*, a donné une dissertation fort savante sur un dessin de Michel-Ange, conservé actuellement au Louvre, et indiqué pour ainsi dire la voie des recherches à faire. Notre regretté maître, M. L. Courajod, a fait également une tentative pour reconstituer une image plastique du chef-d'œuvre disparu[2].

Il avait été frappé par la vue d'une statuette en bronze trouvée par M. Pulszky, à Florence, et avait noté des rapports entre cette statuette et les documents graphiques et historiques qui nous sont parvenus sur la

[1] Voir le n° du 10 avril, t. I, p. 78.
[2] *Gazette Archéologique*, 1885, p. 77.

fameuse figure du château de Bury. Ces documents sont, d'une part, le dessin analysé par M. de Reiset et deux gravures de Ducerceau montrant la cour du château de Bury, où se trouve représentée la statue du David ; d'autre part, le texte de Condivi dans sa Vie de Michel-Ange. Cependant, M. Courajod s'exprime avec une grande prudence ; il ne parle que de l'attitude générale, s'arrêtant surtout à la position de la jambe droite, à la saillie du genou, position pour laquelle l'artiste a une prédilection ; il hésite devant le torse et le ventre « qui ne sont pas traités avec la science anatomique qu'on est habitué à admirer dans les œuvres de Buonarotti. Aussi ne voit-il pas dans cette statuette « une esquisse, un premier jet de la pensée d'un artiste dans le feu de la composition ; c'est une figurine reproduisant avec aisance et liberté un sujet longuement médité et parfaitement arrêté ».



« David col Golia Sotto »

Dessin du musée du Louvre.

Nulle part dans l'étude de M. Courajod on ne sent cette belle conviction que notre maître avait le don de communiquer à ses lecteurs.

En réalité, le terrain n'était pas sûr ; une objection qui a longtemps arrêté M. Courajod pourrait être tirée du caractère de cette sculpture qui rappelle par sa composition le style des maîtres du xve siècle. Nous pensons qu'en effet cette objection est péremptoire.

La statuette de Pulszky, si l'on tente de faire un rapprochement, par la facture un peu heurtée, par les formes un peu aiguës et grêles, rappellerait plutôt le style de Verocchio. Les élèves et imitateurs de Michel-Ange étaient tous trop pénétrés du style du maître pour ne pas en traduire, ne fût-ce que d'une façon très effacée, les grandes qualités.

Et ce n'est point faire insulte à la mémoire de l'éminent historien de l'art que d'oser parler ainsi, car quelle n'eût été son impression devant le bronze que nous présentons, à notre tour, à l'appréciation des connaisseurs ! Sans crainte, nous pourrions, *mutatis mutandis*, reproduire les arguments les plus incisifs de M. Courajod.

Nous aussi nous avons été définitivement mis sur la piste de notre trouvaille par le fameux dessin du David, *col Golia sotto*, dont parle Condivi (voir la reproduction).

La position de la tête, du torse, des jambes, rappelle trait pour trait celle de notre statuette. Les bras seuls diffèrent, mais cette dissemblance devient un argument en faveur de notre thèse, si l'on considère les deux gravures de Ducerceau qui, en somme, toutes petites qu'elles soient, ont la valeur unique du document certain, dessiné de visu. Or, les gravures et la statuette d'Amsterdam présentent une parfaite analogie quant à l'attitude non seulement des jambes, mais aussi des bras.



Le David découvert à Amsterdam par M. A. Pit.

Rappelons l'article de M. de Reiset : ce savant croit qu'on aurait tort de considérer le dessin du Louvre comme une étude définitive et il pense que ce croquis, probablement fait avant l'exécution du *David* de Florence, a été la première pensée du maître, laquelle dut être abandonnée à raison de l'exiguïté du bloc de marbre, mais qui a été reprise quand il s'est trouvé libre devant la tâche de produire une seconde statue en bronze. Il n'y a que le bras droit, si soigneusement dessiné à part, qui a servi pour le premier David ; la conception première, l'attitude si fière, « col Golia sotto », Michel-Ange l'a donnée à sa seconde statue, toutefois en la complétant, en l'amplifiant par le geste du bras droit qui tient triomphalement le glaive en avant, tel que Ducerceau l'a reproduit, tel que le présente le bronze d'Amsterdam.

Le dessin du bras droit a cependant pour nous une grande importance. Si nous le comparons au bras gauche de notre statuette, à celui qui pend le long du corps, nous trouvons une frappante similitude dans les moindres détails.

En effet, on peut difficilement s'imaginer la traduction plus serrée d'un dessin à la plume par un modelage en cire que celle de ces doigts un peu recroquevillés, de ce poignet recourbé, de ces muscles saillants.

Nous nous trouvons en face de deux exemplaires d'esquisses définitives très poussées, comme Michel-Ange en a laissé plusieurs. Il s'y montre très naturiste, serre de très près la vérité, après avoir créé l'œuvre qu'il a notée, pour ainsi dire en grandes lignes, dans des croquis plus lâchés qui ne donnent que la pensée générale.

Dans cette première catégorie vient se ranger également une esquisse qui se trouve au verso de la même feuille, conservée au Louvre. — C'est l'étude d'un homme vu de dos. Bien que la tête soit ici tournée vers la gauche, tandis que notre bronze la montre tournée vers la droite, une même pensée a présidé à la facture des deux esquisses. Elles donnent la musculature d'un homme élancé, sec et nerveux ; des deux côtés de l'épine dorsale les muscles viennent faire un bosselage brusque, très marqué ; les muscles du cou, à cause de la tête détournée, dessinent un triangle pointu à la base duquel les deux vertèbres de l'atlas font nettement saillie. Nous sommes loin ici des formes un peu lourdes, grasses, plus jeunes du David en marbre.

Si nous admettons, avec M. de Reiset, que les croquis sont les premières études, d'où sont sorties et la statue de marbre et celle en bronze, Michel-Ange semble avoir fait un pas en arrière en exécutant le colosse de Florence ; son talent paraît plus mûr dans les dessins.

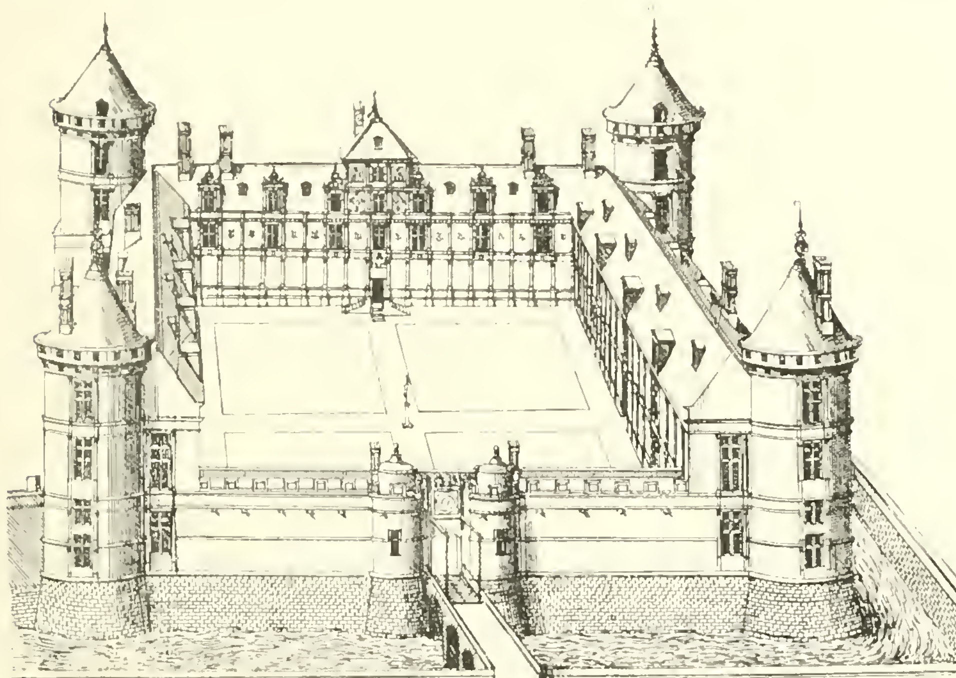
Est-ce la gêne que lui a causé ce malheureux bloc de marbre, est-ce une autre raison? il est certain que le maître avait montré une originalité plus forte en d'autres occasions, en exécutant par exemple le Bacchus, où nous voyons pour la première fois sa prédilection pour un déhanchement si caractéristique par son énergie, déhanchement qui reparaît chez le David en bronze.

Le visage aussi chez le David en marbre ressemble à des types antérieurs, tandis que dans le bronze d'Amsterdam il rappelle les traits de l'*Adonis mourant*, de la *Victoire* et du *Julien* de Médicis. C'est le même visage allongé, un peu pointu, avec la forte chevelure plantée bas sur le front et formant casque.

La tête, toutefois, est la partie la moins finie, la plus largement traitée de la statuette et tranche plus ou moins avec le fini du torse. Cette inégalité dans le travail se retrouve souvent dans les œuvres de Michel-Ange : elle était voulue et contribue singulièrement à la puissance de l'effet produit. — Dans une statuette de petites dimensions surtout, une tête largement ébauchée, où tout

détail rapetissant est négligé, fait perdre la notion de la taille exacte et donne une illusion de grandeur.

Par contre, le jeu des muscles est traité avec ce souci unique des manifestations extérieures d'une vie puissante, avec cette nervosité toute spéciale par laquelle Michel-Ange a su faire vibrer le marbre et le bronze, à ce point



Cour intérieure du château de Bury. Au centre la colonne portant le David
D'après Ducerceau.

qu'il fait oublier la matière morte. Évidemment la cire qui a servi pour notre statuette a été plus poussée que les cires attribuées à Michel-Ange et conservées au musée de Kensington. Il n'y a que les parties les plus soignées du groupe d'*Hercule terrassant Cacus* et de l'*Apollino* qui aient la même valeur.

Le moment est venu de parler de la fonte à cire perdue de la statuette. Disons en passant que la jambe gauche, un peu au-dessus de la cheville, a été réparée, probablement à une époque postérieure, par un praticien peu habile ; la photographie rend suffisamment bien cette reprise sur une largeur

de 2 centimètres environ. En dehors de ce léger défaut la fonte a merveilleusement réussi; le métal, évidemment d'un très bel alliage, a suivi les moindres sinuosités du moule et a pris avec le temps une belle patine brune, tirant tantôt sur l'olivâtre, tantôt sur des tons vineux éteints.

Notre première pensée que la fonte a pu être exécutée en même temps que celle de la grande statue destinée à Florimond Robertet, était basée sur la considération que le fondeur Benedetto da Rovezzano, assistant Michel-Ange dans le travail de la fonte, avait très bien pu couler en même temps le petit modèle en cire qu'il trouvait dans l'atelier; cela s'accorde fort bien avec les habitudes de l'époque, auxquelles nous devons tant de charmantes plaquettes. On nous a fait observer comme également plausible, l'hypothèse que la fonte ait été exécutée plus tard, quand les moindres vestiges de l'ancien atelier du maître prenaient de la valeur, et qu'on ait désiré conserver une cire qui risquait de se détériorer. Cependant nous sommes revenus à notre première opinion. — En effet, le modelé, les moindres coups de pouce ont été trop fraîchement rendus; nulle part on ne sent cette usure d'une substance molle qui atténue toujours plus ou moins l'aigu des formes. Ce fait, d'apparence insignifiant, a cependant son importance et explique un fini relativement extraordinaire, si l'on envisage les cires conservées au musée de Kensington. Ajoutons, pour ceux qui préfèrent les preuves matérielles aux preuves les plus éloquentes fournies par le style d'un monument, que tout indique une fonte pratiquée après la brisure de l'avant-bras droit. Un élève, un imitateur aurait pris soin de donner une œuvre complète; il aurait, par cette même raison, enjolivé la statuette en mettant la tête de Goliath sous le pied droit, et enfin il aurait soigneusement enlevé les bavures du métal qui déparent légèrement l'interstice entre le bras gauche et la cuisse. Si l'on veut bien comparer notre statuette avec celle du petit *David* de la collection Thiers, qui, encore assez gracieuse en soi, ne rend que très faiblement les formes mâles et grandioses du *David* de Florence, on verra par où s'exprime le génie du maître et où l'effort d'un imitateur n'a trouvé que des accents prétentieux et presque irritants.

Une provenance bien certifiée, preuve éloquente pour l'authenticité, ne peut être indiquée pour notre bronze; il fait partie de l'ancien fonds et se trouve dans la collection depuis le commencement de ce siècle. Toutefois il est probable qu'il y est entré comme un objet sans grande valeur; personne

du moins ne s'est jamais douté de son importance, et les inventaires l'ont assez ridiculement décrit comme un « homme nu dansant ».

Nous l'avons trouvé dans une vitrine, égaré parmi une quantité d'objets bons et mauvais, accueillis avec un éclectisme peu rigoureux. Espérons que le suffrage indispensable des connaisseurs et des hommes de goût viendra bientôt lui rendre dans l'opinion publique la place à laquelle il a droit par l'incontestable beauté de son style.

Si le fameux *David*, autrefois au château de Bury, ne se retrouve jamais, ce qui est probable, au moins nous en avons une esquisse qui, d'après les textes et les monuments gravés et dessinés, nous semble donner une image très satisfaisante du chef-d'œuvre disparu.

A. PIT.



UNE RELIURE DE MARIUS MICHEL

Pour les *FLEURS DU MAL*

L'héliogravure que nous publions ci-contre est empruntée à l'*Histoire de la reliure au dix-neuvième siècle*, de M. Henri Beraldi. Sans attendre l'étude que doit prochainement consacrer la *Revue* à cet ouvrage magistral, nous sommes heureux de reproduire aujourd'hui une des œuvres les plus remarquables qu'ait signées M. Marius Michel ; le décor y est obtenu au moyen du procédé de cuir incisé remis en honneur par le maître relieur.

Ce procédé consiste à prendre un épais cuir de bœuf, à l'inciser avec une pointe, à chaud ou à froid, à le modeler en le soulevant, enfin à le colorer de teintes diverses. La plaque de cuir, une fois terminée, est encastrée dans le plat de la reliure, où un vide a été ménagé pour la recevoir.

Notre reliure est celle d'un exemplaire des *Fleurs du Mal*, édition de Poulet-Malassis : maroquin vert ; plat traversé par une bande portant une inscription tirée du livre. Cette bande forme interruption sur le fond de cuir noir incisé représentant un chardon vert foncé et une tête de mort de ton ivoire en demi-relief.

Une variante de cette reliure a été exécutée par M. Marius Michel sur le remarquable exemplaire de la bibliothèque Gallimard, illustré de croquis par Rodin.

Par l'originalité et le nerf du décor, ces deux reliures sont des chefs-d'œuvre.

R. C.

BIBLIOGRAPHIE

Les Arènes de Lutèce, ou le premier théâtre parisien, avec un *atlas*, par Ch. Normand (aux bureaux de l'*Ami des Monuments et des Arts*).

M. Charles Normand, dont on ne saurait trop louer les efforts et l'infatigable persévérance, vient de publier un livre sur les arènes de Lutèce, où il résume les divers travaux touchant la question. Tout le monde se rappelle l'importante décou-



Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.



verte de 1870, les polémiques auxquelles elle donna lieu : M. Charles Normand revient sur ces histoires vieillies ; il en tire implicitement une consolation des récents déboires infligés aux *Amis des monuments*, tant à l'esplanade des Invalides qu'en divers autres endroits. Précisant et serrant de près, dans une étude archéologique des plus substantielles, l'histoire des arènes, l'auteur s'intéresse, en architecte qu'il est aussi, aux questions techniques, à la description du monument, aux matériaux employés pour le construire. Une annexe mentionne les passages d'auteurs anciens relatifs aux arènes, et une bibliographie très complète termine le volume.

L'important travail de M. Charles Normand ne mérite que des éloges : c'est pour l'histoire de Paris une des « contributions » les mieux présentées et les plus sérieuses de ces vingt dernières années. L'album de vues et de plans qui accompagne le texte témoigne de l'ardeur apportée par l'auteur au service de sa piété filiale pour le vieux Paris, éventré, déshonoré de mille manières. La plupart d'entre ces figures sont des héliogravures d'après des photographies sur nature ; le reste, des plans exécutés par M. Charles Normand. L'ensemble, ainsi présenté, intéresse non seulement les hommes spéciaux, mais tout aussi bien les lecteurs non préparés. C'est ce que nous savons dire de plus sincère et de plus flatteur à l'adresse du si dévoué secrétaire général de la Société des monuments parisiens.

A. D.

L'Art français sous la Révolution et l'Empire, par M. François Benoit, avec 76 figures dont 16 hors texte (Paris, Société française d'éditions d'art).

Il faut savoir gré aux écrivains qui de parti pris s'attachent aux périodes tant soit peu ingrates de l'art, et contribuent par des monographies ou des études d'ensemble à en éclairer l'histoire. Il y a quelque mérite à se passionner pour certains sujets, et le seul fait de s'y être appliqué avec suite a bien sa valeur. C'est le cas de M. François Benoit qui nous donne, en un livre substantiel et fortement documenté, une étude sur l'art français aux temps de la Révolution et de l'Empire.

M. Benoît paraît bien s'être rendu compte de ce qu'un tel effort offrait de difficile, puisqu'il écrit au début de son avant propos : — « De toutes les époques de l'art français moderne, la plus sacrifiée est celle qui correspond à la Révolution et au premier Empire. » — Mais ici comme partout ailleurs s'applique la théorie des compensations, et l'avantage d'un pareil sujet était de laisser le champ libre au chercheur, d'être vraiment neuf et original par ce qu'il offre d'inexploré.

Il faut louer avant tout dans cet ouvrage la méthode avec laquelle il fut composé en ses subdivisions principales : les *doctrines*, les *idées* et les *œuvres*. Les pages consacrées à l'influence immédiate et déprimante de celui qui fut quelques années le maître du monde, à la réaction de cette influence sur les œuvres du temps, sont parmi les meilleures de l'ouvrage. Le génie surhumain et despotique qui, se jugeant lui même, considérait comme sa faculté maîtresse « le don d'électriser les hommes », et par là voyait juste dans le domaine de l'action, eût été sans doute étrangement surpris si quelqu'un eût osé lui dire qu'il n'en pouvait être ainsi dans le domaine des spéculations intellectuelles et de la production artistique : M. Benoît a bien marqué ce point.

J'aurais seulement voulu que, dans la série des peintres qu'il étudie, l'auteur dressât un piédestal plus haut à un artiste de l'importance et de l'originalité de Prud'hon. Celui-ci est à vrai dire le seul grand peintre que nous ait légué ce temps, le seul qui sut échapper à l'étreinte par trop despotique du milieu qu'il traversa, le seul qui aujourd'hui ne *date* point, en certaines de ses œuvres du moins, précisément à cause des dons innés qui lui valent une éternelle jeunesse. Mais c'est là, j'ai hâte de l'ajouter, un point de vue de pur *critique d'art*, et le livre de M. Benoit est presque autant une étude sociologique qu'une étude d'art.

P. F.

Les Modes de Paris. Variations sur le goût et l'esthétique de la femme, de 1797 à 1897, par Octave UZANNE. Paris, Société française d'éditions d'art, 1898, in-8°. Illustrations de François COURBOIN.

D'un livre de modes, de brimborions, de petits riens futiles, faire à la fois un ouvrage d'histoire et un album amusant, pimpant comme un cahier d'Albert Guillaume, c'est ce que vient de tenter M. François Courboin à la librairie May, et il y a réussi au delà de ses propres espoirs. Besogne malaisée en effet que de fabriquer de jolies vignettes modernes, d'assembler en de minuscules figurines, si banales d'ordinaire, à la fois la toilette très déterminée et le décor où elle s'est produite à une époque donnée; plus ingrat travail encore que de choisir les types gracieux, esthétiques, simples, et de leur conserver leur physionomie! M. Courboin s'est dans cette tâche absolument révélé un philosophe et l'un des dessinateurs d'aujourd'hui les mieux avertis. Pour cadre à chacune de ses Parisiennes d'un siècle, il a cherché l'endroit propice: a promené ses incroyables au Perron, aux Tuileries, ses femmes d'Empire aux bals officiels, ses belles dames de la Restauration au boulevard. Laissé libre, il a fort ingénieusement débrouillé l'écheveau, remis chaque mode à son point juste, cherché en tous endroits le document net et précis. La série des toilettes du second Empire est surtout intéressante. Il a su prendre aux daguerréotypes et aux photographies de femmes du monde et d'actrices quelques-unes des fantaisies les plus folles; on a peine à croire que de telles excentricités aient eu cours; Mme de Metternich, Marie Rose, les Brohan, Cora Pearl apparaissent successivement sous l'anonymat étrange de leurs parures, et la couleur leur donne un intérêt inédit.

Tout au plus un reproche, et encore s'adresserait-il plutôt au metteur en œuvre de l'ouvrage, c'est la forme un peu massive du livre, et sa couverture anglaise. Que vient faire ici Kate Greenaway? On m'assure que M. Courboin n'en est pas l'auteur, il le faut peut-être un peu regretter. Les en-têtes et les culs-de-lampe arrangés par lui témoignent de son entente de la typographie. Il y a çà et là de petits croquis à fond noir tout à fait réjouissants, et qui n'eussent point déparé l'habit extérieur du livre. Mais pour encadrer ces centaines de croquetons, envelopper ces pimpantes frimousses de petites dames alertes, sautillantes, si bien de Paris, il y avait pour l'auteur du texte une difficulté rare. M. O. Uzanne s'en est ingénieusement tiré par des phrases crépitantes et alertes, qui n'avaient d'ailleurs qu'à s'inspirer des vignettes pour être agréables. Mais lit-on jamais le texte du livre à images?

X. D.

Marcel Reymond. — **La sculpture florentine Les prédécesseurs de l'Ecole florentine et la sculpture florentine au XIV siècle.** (Florence. Alinari frères. 1897. in-fol.) — M. Reymond, réunissant en un substantiel résumé les travaux de ses prédécesseurs, notamment ceux de MM. Bode, L. Courajod, Milanesi, nous donne aujourd'hui un fort beau livre sur la sculpture florentine. Il y associe ses éditeurs dont l'admirable collection de clichés lui a permis toutes les comparaisons utiles et dont les avis éclairés lui ont singulièrement facilité la besogne. Dans son introduction M. Reymond cherche les causes qui ont fait naître l'art florentin et lui ont donné son caractère spécial ; il montre que l'art est le produit des civilisations riches dont il partage les bonnes et les mauvaises fortunes. Il étudie donc la civilisation florentine brièvement et non sans élégance ; il en montre les deux éléments divers, le paganisme et le christianisme combinés, aboutissant à la merveilleuse floraison du XIVe siècle. Par la nature même des surfaces restreintes auxquelles elle a loisir de s'appliquer, la sculpture florentine revêt immédiatement les caractères qui conviennent à de tels travaux, la finesse de l'exécution et la richesse du détail. « Moins virile… moins saine que l'âme grecque, elle est plus raffinée, plus subtile, plus avancée dans cette route de la civilisation que parcourt l'humanité. »

Les chapitres suivants développent ces idées générales en les appuyant de faits. L'art est étudié à Florence dans son évolution avant le XIIe siècle, puis au XIIe et au XIIIe avant Nicolas de Pise. Chaque page fournit sa preuve graphique, et cette réunion de photographies constitue l'album le plus définitif sur la question. Le chapitre III traite longuement de l'école Pisane et des œuvres du célèbre Nicolas, un pur chrétien, presque exempt de réminiscences antiques. Puis dans le chapitre IV, c'est l'école Siennoise pour finir le XIIIe siècle.

La seconde partie de l'ouvrage est consacrée à la sculpture du XIVe siècle, à André de Pise, aux œuvres de ses contemporains les plus illustres, et aux maîtres de son école, Orcagna, Nino Pisano. La fin du XIVe siècle est passée en revue dans un chapitre à part, où déjà sous la reproduction des œuvres on sent la foi amoindrie et l'enthousiasme plus calculé : Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, Nicolo d'Arezzo, Simone di Francesco Trelenti, Lionardo di Ser Giovanni, sont des artistes encore admirables, mais déjà embrigadés, moins originaux toutefois et moins puissants. L'art français se fait sentir, et l'art antique est plus regardé. Désormais, en Italie comme en France, l'art va perdre de sa fleur de naïveté pour gagner en technique savante.

Pour conclure, le livre de M. Marcel Reymond, conçu et écrit dans un esprit de bonne libéralité scientifique, est une œuvre de vulgarisation utile, où la doctrine très appuyée se débarrasse volontiers de la note aride. Ce qui n'est pas un mince mérite.

P. C.

Traité de lithographie artistique, par Duchatel, *essayeur à la Société des imprimeries Lemercier*. Préface de Léonce Bénédite. — Voici un livre de praticien, et, à ce compte, tout à fait intéressant pour les amateurs de lithographie. M. Duchatel y révèle, avec preuves à l'appui, les mille petits moyens, les *trucs*, si l'on ose dire, qui font de la lithographie un art original, amusant, personnel et savoureux. Il est

difficile, sans les illustrations qui l'accompagnent, de donner une idée très juste de l'ouvrage; on aura donc intérêt à le consulter, et, la lecture finie, on sera en possession de la technique entière, la technique moderne surtout, celle des Fantin, des Lunois, des Mauron. En somme, ce manuel, qui affecte l'allure d'un album, manquait totalement; il ne pouvait être utilement composé que par un homme de la profession, et parmi les gens du métier, aujourd'hui de plus en plus rares, M. Duchatel était le mieux qualifié pour le tenter. Une considération qui n'est pas à dédaigner pour un bibliophile, c'est que les plus grands artistes ont tenu à figurer dans l'album : il le faut prendre avant qu'il ne soit introuvable.

R. L.

Le Paysage et les Paysagistes, par M. Lucien Solvay (Bruxelles, Emile Bruylant, éditeur ; 18 illustrations dans le texte).

Voici un des meilleurs livres sur le paysage qui aient paru depuis longtemps. L'ouvrage de M. Lucien Solvay, composé avec l'intention de mettre à sa vraie place un peintre trop peu connu et enlevé jeune encore au culte de son art, n'est point une simple monographie. L'auteur a justement senti que la personnalité de Théodore Verstraete, si distinguée qu'elle fût, ne pouvait être une matière suffisante aux discussions critiques. Il a donc eu le tact de situer l'artiste en son milieu, de le montrer comme une résultante des précédents maîtres et comme intimement rattaché à l'évolution du paysage qui s'accomplit de son vivant.

M. Lucien Solvay, qui aime passionnément la campagne des Flandres, a trouvé dans son sujet une occasion de glorifier les peintres de son pays, et d'insister sur cette vérité d'art que l'on ne peut trop mettre en lumière, à savoir que les premiers maîtres du paysage naquirent sur la terre néerlandaise. Rappelons-nous les merveilles des collections publiques visitées en Belgique, cet incroyable *Bac* de Ruysdaël, et tels chefs-d'œuvre de collections particulières, et nous sentirons la justesse de cette page sur le précurseur de notre glorieuse école du paysage contemporain. — « Jacques Ruysdaël surgit au milieu d'eux, les dominant tous avec la verve impétueuse d'un coloriste et d'un dessinateur, bien plus qu'avec la douceur d'un poète. Il devina la majesté des solitudes ; mais il les voulut surtout animées de la grande course des nuées, du fracas des tempêtes, du bouillonnement des cascades et des torrents, et peuplées de chênes tordus par le vent. »

Je ne saurais assez m'associer, pour ma part, aux conclusions de M. Solvay et à son jugement sur l'École impressionniste. Trop artiste lui-même et finement doué pour dénier à certains de ses représentants la virtuosité particulière que nous admirons chez eux, il a su préciser, dans le genre spécial du paysage, le point faible de leur manière, cette *conspiration de l'analyse* qui les pousse à disséquer les moments de nature, en substituant à l'émotion de l'artiste les procédés purement matériels où la sensibilité n'a plus de part. Il y a là des pages excellentes, de la plus fine critique et de la plus parfaite équité.

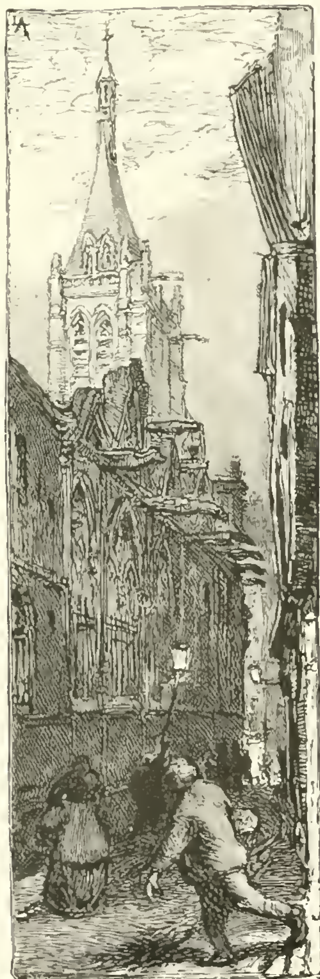
P. F.



PROPOS DE BIBLIOPHILE

QUELQUES LIVRES ILLUSTRÉS RÉCENTS

Décembre : au théâtre c'est le mois des revues ; en bibliophilie aussi : on y dresse le bilan des publications de l'année. Au fait ! il y a obligatoirement dans les revues « l'acte des théâtres » ; pourquoi n'y mettrait-on point le défilé des livres illustrés ? La matière serait riche et variée, tant la production est vivace ! Pour 1897, par exemple, « l'acte de la bibliophilie » serait ceci. Le compère : bibliophile d'avant-hier (un *vénérant*) en habit bleu et bolivar blanc, suranné mais digne, déplorant, sur un air du Caveau, les goûts des jeunes bibliophiles d'aujourd'hui. La commère : la bibliophilie actuelle, jeune, gaie, vivante et chantant les vivants, sur une musique du dernier train. Entrée de deux femmes en violente contestation : les deux orthographes de Villon, la primitive et la modernisée ; l'une ridée, « grivelée comme saucisse », la vieille Heaulmière à quatre-vingts ans, criant (intonations de Mme Macé-Monrouge) au scandale et à l'attentat, parce qu'on l'a touchée pour la rajeunir ; l'autre fraîche, séduisante, la belle Heaumière à vingt ans, facile à lire et ne demandant qu'à se laisser comprendre au premier abord (choisissez l'interprète à votre goût). Après ce « numéro », l'inévitable scène des imitations : un acteur, prenant l'accent d'Émile Goudeau, dit quelques *Poèmes parisiens*, dont la *Revanche des bêtes*, morceau macabre : des spectatrices s'évanouissent. Ramenant la gaîté, entrée des traditionnelles quatre petites femmes : — Qui êtes-vous, mon enfant, qui paraissez contrite ? — La Gravure au burin, Monsieur ; on m'accuse de bien vilaines choses : d'errer, inquiète, sans savoir où me fixer ; d'aller toujours avec les vieux, les anciens maîtres, au lieu de m'attacher fidèlement aux grands peintres de notre temps... — Eh bien, le conseil est bon, suivez-le (*couplet de la commère, qui exalte les modernes*). — Et vous, provocante personne qui tenez un flacon ? — Je suis l'Eau-Forte ; naguère maîtresse absolue du livre illustré, aujourd'hui presque évincée



Église de Saint-Séverin

Dessin d'A. Lepère.

par une concurrente (*geste de vitrioler sa voisine; le compère se précipite*). — Qu'y a-t-il donc? votre nom, absorbante rivale?



LE COQ GAULOIS

Dessin de BRACQUEMOND

— La Gravure sur bois, Monsieur, mais la gravure dite *de teinte;* moi aussi je fus célèbre et régnai sur le livre : aujourd'hui on m'accuse d'être molle, pas blanche, pas noire, grise; Bracquemond m'a tuée en disant que j'apportais avec ce gris une matière étrangère à la page imprimée... et maintenant c'est un syndicat qui se forme contre moi, la « corporation des graveurs sur bois »: mais je lutterai! oh! je lutterai! — Vous feriez mieux de céder, mon enfant. Et vous, la quatrième, à l'air si gai et triomphant? — Moi, Monsieur, je suis la « vraie » Gravure sur bois, la gravure *au trait*, vive, nerveuse, franche : on me revient, j'ai une cour d'adorateurs passionnés : voyez le journal *l'Image*, voyez : vignettes taillées à la vieille mode, et d'autant plus jeunes! (*couplet du compère, qui célèbre « le bon vieux bois »*). Entrée d'une cinquième femme, l'air ennuyeux, visage gris, cheveux gris, dents grises, costume gris-sale : elle entame un rondeau : *Je suis la Simili...* (*à ce mot, compère, commère et les quatre gravures se ruent avec horreur sur l'intruse et lui administrent une volée magistrale; la malencontreuse Simili, passée à tabac, est expulsée*). Obscurité sur le théâtre, un rideau de fond s'ouvre : tableaux vivants : *Parisiennes de 1897*, caprice de bibliophile à un seul exemplaire, aquarelles de Robaudi, sonnets de Pierre Vrignault (*chantés par la Commère : grande valse de la Parisienne*); puis les *Histoires fantastiques d'Edgar Poe*, dessins de Louis Legrand :



CROQUIS, par CHÉRET.

frissons dans la salle (*le compère accompagne d'un couplet sur la Société des Amis des Livres, avec pointe finale*).

Changement à vue, lumière électrique, musique de danse sur des airs d'*Excelsior;* ballet des *Affiches illustrées*. Le bataillon sémillant des affiches de Chéret, en troupe serrée, ouvre la marche (*succes fou, bis*); entrée joyeuse des affiches françaises, affiches de Forain, de Caran d'Ache; affiches de Willette, de Meunier, de Steinlen, d'Albert Guillaume, de Rœdel, de Grün, très délurées; affiches de Toulouse-Lautrec; la scène commence à être trop étroite. Distribution des récompenses : grand *ballabile* des palmes académiques. Nouvelles entrées : les affiches franco-étrangères; l'affiche de Grasset, l'affiche de Mucha (*cette dernière brillamment figurée par Sarah Bernhardt en personne dans son costume de Gismonda*); les Affiches étrangères : affiches belges, quelques-unes jolies; affiches anglaises, quelques-unes typiques; affiches italiennes, elles ne choquent point notre goût latin; affiches américaines, la plupart inquiétantes. Invasion des affiches quelconques, de second, troisième et dixième ordre, « modern style » ou « art nouveau » (*marcheuses à bandeaux plats*). Les affiches, en trop grand nombre, débordent de leur place, envahissent tout, orchestre, balcon, loges; protestations du public excédé; entrée de la garde républicaine; scène dans la salle; poursuite, arrestations, les neuf dixièmes des affiches sont éliminées. Mais le spectacle ne languit point; une entrée nouvelle est acclamée : une nuée de petites personnes, les « estampes dans la vie », adresses, menus, invitations, programmes, troupe légère et charmante, aux costumes dessinés par Edmond Morin, Roybet, Bastien-Lepage, Pille, Maurice Leloir, Madeleine Lemaire, Alphonse de Neuville, Duez, Giacomelli, Albert Besnard, Auguste Lepère, Berne-Bellecour, Chartran, P. Blanc, L.-O. Merson, Rochegrosse, Jean Béraud. Les menus de Clairin et de Detaille font sensation : menus de Paris et Pétersbourg, menu du *Pothuau!* La salle est debout (*hymne russe*). La toile de fond se lève pour l'apothéose : élégamment groupées dans une suspension,



NOTRE-DAME DE PARIS
Dessin de A. LEPÈRE.

les petites estampes, les adresses, cartes, billets de Cochin, Moreau, Choffard, Saint-Aubin, Prud'hon, invitent leurs sœurs du XIXe siècle à prendre place à côté d'elles, dans le panthéon de la vignette française.

Alors, sur le devant de la scène, tambours et clairons! Aux patriotiques acclamations des galeries, aux sons des deux marches bien connues, la « Sidi-Brahim » et « Pan! pan! l'arbi, les Chacals sont par ici », défilent, restitués dans leurs fiers types primitifs par le dessinateur Charles Morel, les *Zouaves et Chasseurs à pied* du duc d'Aumale...



Hélas! nous avons vu un défilé : non pas fiction, mais douloureuse réalité : tambours et drapeaux y étaient voilés de

crêpe, et c'est un char funèbre que saluaient les épées en deuil.

Le moment est venu où partout on va s'exercer à l'éloge du duc d'Aumale : on n'y saurait omettre le portrait spécial du prince des bibliophiles. Pourvu qu'on ne se laisse pas aller à donner le bibliophile formidable que fut le duc d'Aumale, pour le bibliophile solennel qu'il ne fut pas! Dès à présent, toutefois, le baron Roger Portalis, dans une rapide étude de la *Revue biblio-iconographique*, a saisi sur le vif cette grande physionomie : son prompt croquis est la vérité même, parce que comme le modèle il est aimable et naturel. Tel un instantané saisit la ressemblance que les professionnels du portrait manquent avec leurs retouches et leurs agrandissements, surtout avec la contraction de la pose. Qu'on nous permette, sinon l'inquiétude, du moins le scepticisme quand nous lisons dans une très érudite et sérieuse notice sur la bibliothèque de Chantilly : « *Le duc d'Aumale restait fidèle au goût d'autrefois;* » (mais le goût d'autrefois, en bibliophilie, c'était l'excommunication du XIXe siècle; c'était l'affirmation éternelle qu'on ne lisait que les classiques, et le besoin de les défendre sans cesse contre ceux qui ne les attaquent pas. Et nous y voici) : « *le soir, en se couchant, il prenait volontiers avec lui les œuvres d'Horace ou de quelque auteur latin : il aimait à se servir de ces éditions si doctement commentées, si merveilleusement imprimées et sur lesquelles l'art du relieur a epuisé ses plus solides qualités.* » O légende! O Jules Janin! déjà nous avions le bibliophile qui fait celui qui ne peut lire Homère qu'en grec dans l'édition de Florence de 1488; nous avions celui qui se réconforte tous les matins d'une page de Plutarque, le pain des forts, ou de Montaigne, le vin de kola moral; nous avions les « livres de chevet »; et voici maintenant les éditions précieuses manipulées au lit, les reliures du XVIe siècle mises sous le traversin, le duc d'Aumale couchant tous les jours avec son Horace! Non : il était plus Henri IV que ça, et plus bibliophile, c'est-à-dire méticuleusement soigneux du livre : bibliophile à regarder de travers le profane qui eût touché une reliure sans ôter ses gants, ou approché d'une miniature de manuscrit sans mettre son mouchoir devant la bouche.

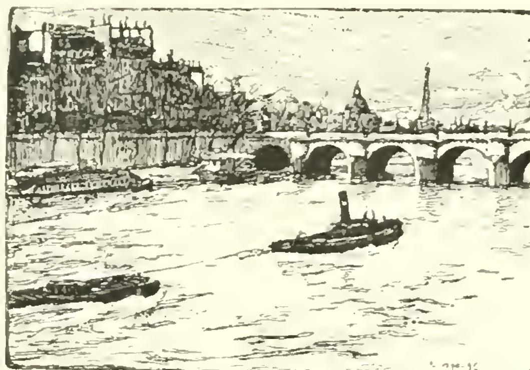


CROQUIS MILITAIRE

Par JEANNIOT.

Son trait distinctif, c'est d'avoir été à la fois le plus grand des bibliophiles et le plus éloigné des passions particularistes et de l'exclusivisme des « grands bibliophiles », genre 1840 ou 1860; surtout pas doctrinaire, mais très transigeant, dégagé, se trouvant à l'aise dans les milieux biblio-

philes les plus différents, et dans toutes les questions de bibliophilie. Ainsi, les réunions des « Amis des Livres » quand il les présidait, prenaient un extraordinaire intérêt. Il menait la conversation avec une bonne humeur et un entrain de colonel du 17e léger. C'étaient mille et une anecdotes, sur tous les sujets possibles, dites avec son incomparable charme de conteur. Puis, comme conversation courante, les trois grands thèmes : le soldat, le théâtre, le livre. Pour le soldat, celui qui visiblement lui allait le plus au cœur et dont il parlait avec le regard profond, ce n'était pas le soldat rétrospectif, le soldat de Rocroi, ni même le soldat de la Smala, c'était le soldat d'aujourd'hui ; disons mieux : le soldat de demain ! Les propos de théâtre, certes, commençaient gravement par le Théâtre-Français, mais le prince les poursuivait par l'Opéra, par la Renaissance et le Vaudeville, le Palais-Royal et les Nouveautés ; et c'était très gai, à la française ! Quant aux livres, le duc d'Aumale étant un bibliophile universel, la causerie portait sur l'universalité des livres : propos en zigzags, en fourrageurs, attaquant avec un amusant imprévu tous les genres et toutes les époques. Arrivait-on au livre illustré moderne, la raison d'être et comme la charte constitutionnelle de la Société des Amis des Livres, le duc d'Aumale, qui, à la différence des bibliophiles purement rétrospectifs, connaissait et aimait l'art du XIXe siècle (comme l'avait d'ailleurs aimé son frère le duc d'Orléans) évoquait le premier les noms de Johannot, de Meissonier, de Raffet, admirait ce livre si beau, *les Portes de Fer*, détaillait les livres à figures sur bois de la brillante période 1830-1840 ; il rappelait avec quel plaisir il feuilletait, dans sa jeunesse, le *Gil Blas* de Gigoux. Ainsi, « sa première joie de bibliophile », comme il disait, fut un livre illustré du XIXe siècle. Et un autre livre illustré du XIXe siècle fut sa dernière (singulièrement vive !) : cette édition des *Zouaves et Chasseurs à pied* que les Amis des Livres firent exécuter pour leur président d'honneur, pour le vrai « grand chef » de l'armée bibliophile, adoré, aujourd'hui pleuré de ses soldats. Ils éliront encore, pour les rallier, des porte-fanion, comme on a fait jadis la



LE PONT-NEUF
Par BÉJOT.

monnaie de M. de Turenne ; mais la disparition du duc d'Aumale décapite la bibliophilie, tout net.



Nous voici entraînés loin ! Revenons sur quelques livres récemment parus, qui présentent un réel intérêt pour l'art de l'illustration.

Voici deux éditions de *Villon*, radicalement différentes : il le fallait, les goûts en matière de Villon étant radicalement opposés.

D'un côté ceux qui ont le Villon vieux et ne badinent pas avec le respect de l'orthographe originelle. Rappelez-vous le mot de Théodore Barrière voyant, il y a de longues années déjà, des députés voter dans une crise de vertu une enquête parlementaire : *Ils entrent dans les écuries d'Augias*, s'écriait-il, *mais c'est pour en remettre !!* Pareillement, quand ils entrent dans l'orthographe, les villoniens

sérieux en remettraient plutôt que de simplifier ; il leur faut absolument : *Je congnois bien mouches en let*, — *qui besongne ou chomme*, — *hommes faillis despourueuz de raison*, *fols abusez plains de descongnoissance*, etc. (C'est ainsi que dans des éditions à l'usage des lycées on vient de remettre Molière à l'ancienne orthographe; il passait pour éternellement jeune : alors, pourquoi le grimer ?

De l'autre côté les gens qui ont le Villon gai, et qui s'appuyant, notez-le bien, sur l'autorité de Littré, ne veulent pas que les rides de l'orthographe viennent masquer l'éternelle jeunesse du fond et aliéner à leur poète les neuf dixièmes des lecteurs.

L'éditeur Pelletan nous a donné un *Villon* de lettré, non complet, mais les *Ballades* seulement, à l'ancienne orthographe. Intéressant à suivre, d'ailleurs, ce Pelletan : embrasé du feu sacré, enragé de belle typographie, confectionnant le livre avec goût ; les libraires lui font grise mine : aussitôt il fonde une revue pour soutenir lui-même ses livres ! Épris de l'illustration sur bois, il a porté sur elle, contre la taille-douce, toutes ses forces : c'est un fort appoint. Il va toujours, il entreprend ; il n'y en a plus que pour lui sur les fameuses presses à bras de Lahure. Ses *Ballades* sont un vrai livre, carré par la base, bien conçu, bien imposé, bien imprimé, bien illustré avec unité (tous les bois dans le texte) d'après des dessins de Gérardin gravés par Julien Tinayre ; parmi ces bois il en est de plus particulièrement beaux : ceux qui ne cherchent point à être jolis.

Conquet nous a donné un Villon complet, jeune, orthographe modernisée par Jules de Marthold, joliment imprimé par Chamerot et joyeusement illustré par Robida. C'est le Villon où l'on s'amuse. *Fi !* — disent les villoniens sérieux — *c'est le* Villon *de Montmartre !* Va pour Montmartre : après tout, si Villon revenait, c'est là que vraisemblablement vous le rencontreriez. Ce n'est évidemment pas à la Sorbonne.

(*A suivre*.) Henri Béraldi.

Les bois qui accompagnent le présent article sont empruntés à la revue *L'Image* (Paris, Floury, 1896-97).



REVUE

DES

TRAVAUX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS

PUBLIÉS

DANS LES PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

Pendant le troisième trimestre de 1897.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE-HONGRIE

Abhandlungen der philol. histor. Klasse der kgl. Sæchs. Gesellsch. der Wissensch. (Saxe). N° 6. — Th. SCHREIBER. Les peintures murales de Polygnote dans la salle des Cnidiens à Delphes (1re partie).

Allgemeine Bauzeitung. N° 4. — W. SCHULZ. Le temple de Diane Propylaea à Eleusis. — L. TRZESCHTIK. L'évolution de l'architecture en Autriche. — W. SCHULZ. Quelques monuments d'architecture du Harz. — La colonnade de Marienbad, exécutée par Miksch et Niedzielski-Mrasick. — Canalisation de la Moldau et de l'Elbe.

Alte und neue Welt. Août. — A. WICHARD. Les appartements de Borgia au Vatican.

Anzeigen Gœttingische gelehrte. N° 3. — Histoire de l'art chrétien de KRAUS (Ficker).

N° 4. — Histoire de la chute du monde antique de SEECK (S. Brück).

N° 5. — Th. SCHREIBER. La tête de Gaulois du musée de Gizeh (F. Winter). — G. RADET. En Phrygie (A. Kœrte).

Bauzeitung (Deutsche). Nos 45 et 47. — A. HOFFMANN. Le Pompéi de Ch. Weichardt.

Beitræge zur Anthropologie und Urgesch. Bayerns. T. XII (1897), f. 2. — V. HANTHAUSEN. Entonnoirs de l'âge de pierre et de bronze à Eichelsbach. — F. WEBER. Les tumuli de Lechfeld (Bavière). — F. WEBER. Les nouvelles découvertes préhistoriques dans les fouilles en Bavière.

Berichte des freien deutschen Hochstiftes zu Frankfurt am Main. N° 2. — La *Ménade* de Berlin et son achèvement par M. Carl Rumpf.

Berliner philologische Wochenschrift. N° 29. — W. AMELUNG. Guide du musée des antiques de Florence.

31-32. — CARTON. Le sanctuaire de Baal-Saturne à Donga.

Blætter für das Gymnasial Schulwesen (Bavière). Nos 3 et 4. — L. LEVY et H. LUCKENBACH. Le forum romanum de l'époque impériale (V. Wunderer). — V. GARDTHAUSEN. Auguste et son temps (M. Rottmanner). — V. HEHN. Italie (K. Ruck).

Nos 5 et 6. — K. SITTL. Archéologie de l'art (E. Knoll). — M. COLLIGNON. Histoire de la sculpture grecque (H.-L. Uhrlichs). — PAULY-WISSOWA. Archéologie classique.

7 et 8. — Trésor de la sculpture classique (H.-L. Uhrlichs). — A. DIETERICH. L'inscription d'Aberkios. (Th. Preger).

Centralblatt der Bauverwaltung. N° 27. — Sur la découverte d'un vaisseau antique dans le lac de Némi.

Centralblatt (Literarisches). N° 25. — H. LUCKENBACH. L'acropole d'Athènes (T. S.). — E. PERNICE. Selles et harnais grecs (T. S.). — H. STEUDING. Monuments de l'art antique (T. S.).

N° 26. — C. CICHORIUS. Les reliefs de la colonne trajane (J. A.). — F.-G. SCHŒMANN. Antiquités grecques.

N° 30. — M.-G. ZIMMERMANN. Histoire de l'art dans l'antiquité et au moyen âge. —

JUTHNER. Les appareils de gymnastique dans l'antiquité.

N° 31. — H. REICHOLD. La technique des vases et ornements plastiques dans l'antiquité. — FURTWÆNGLER. Les copies de statues dans l'antiquité.

Correspondenzblatt (Neues) für die Gelehrten und Realschulen Wurtembergs. — F. NOGLE. L'enseignement de l'histoire de l'art dans les établissements d'instruction supérieure (P. WEIZSÆCKER).

Correspondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. N°s 6 et 7. — Nouvelles fouilles : Birkenfeld. — Tombe romaine près de Siesbach (Back). — L. LINDENSCHMITT. Les antiquités de notre époque païenne primitive. — A. RIESE. Marques de fabrique de boucles antiques.

Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichte und Alterthuemer Vereine. N° 7. — WOLF. Le camp de Varus dans le Habichtwald (forêt du Faucon).

N° 8. — Les cimetières néolithiques du Rhin. — KLEIN. Les travaux du musée provincial de Bonn (du 1er avril 1896 au 31 mai 1897). — LEHNER. Travaux du musée provincial de Trieste (1896-1897).

Daheim. Août. — F. MEWIUS. Anciennes et nouvelles constructions en bois en Norvège.

Deutsche Literaturzeitung. N° 24. — C^sse^ E. CAETANO LOVATELLI. Monuments et usages antiques (O. Kern).

N° 33. — A. DIETERICH. L'inscription d'Aberkios (H. Gomperz).

Deutsche Rundschau. Août. — L. FRIEDLÆNDER. L'Antiquité dans le moyen âge. — W. GENSEL. Puvis de Chavannes.

Septembre. — R. STIASSNY. Michael Pacher, artiste alpin du moyen âge.

Octobre. — HERMANN-GRIMM. Le soixante-dixième anniversaire d'Arnold Bœcklin. — J.-V. WIDMANN. Souvenirs sur Joseph Brahms.

Novembre. J.-V. WIDMANN. Souvenirs sur Joseph Brahms (fin).

Gartenlaube. Mai. — M. HALTUNG. L'exposition industrielle et artistique de Leipzig.

Septembre. — W. KADEN. Pompéi ancien et moderne.

Gegenwart. Juillet. — Georges HIRTH. La physiologie de l'art.

Août. — MESSERSMITH. L'architecture de l'avenir.

Septembre. — E.-V. BAMBERG. Les années d'apprentissage de Bogumil-Dawison.

Octobre. — A. BRUNNEMANN. La peinture française au Salon.

Gesellschaft. Juillet. — H. MERIAN. Le tableau de Max Klinger : *Le Christ dans l'Olympe*.

Graphischen Kuenste (die). Vienne, 3. — M. SCHMID. Hugo Vogel. — Souvenirs relatifs à Hugo Burkner. — Max Klinger.

Indogermanische Forschungen. Janvier-Juillet. — W. CALAND. Usages et coutumes funéraires dans l'Inde antique : les tombeaux. — P. KRETSCHMER. Les inscriptions des vases grecs.

Jahrbuch des kaiserl. deutschen archæol. Instituts. N° 3. — R. FORSTER. Antioche sur l'Orontès. — H. SCHŒNE. Nouvelles données sur l'hippodrome d'Olympie. — F. WINTER. Seaux à charbon grecs.

Supplément : ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER. N° 3. — F. WINTER. Le trésor d'Hildesheim. — Comptes rendus des travaux de la Société archéologique de Berlin (mai-juin). — L'Institut d'Histoire de l'Art à Florence.

Jahrbuch der Gesellschaft für Lothring. Gesch. und Alterth II. — J. B. KEUNE. Les pierres celtiques des dieux au musée d'antiquités de Metz. — Un cimetière romain à l'est de Metz. — Les découvertes d'antiquités romaines à l'époque de la construction de la forteresse en 1677 et 1678. — H. LEHNER. La forteresse romaine de Trieste.

Jahrbuch der Kœnigl. preussischen Kunstsammlungen (Berlin), 2 et 3. — H. WEIZSAECKER. Veit Stoss considéré comme peintre. — Gust. PAULI. L'œuvre gravé de Hans Sebald Beham. — W. BODE. Les portraits de Saskia Van Uylenborch, fiancée et jeune femme de Rembrandt. — Paul MULLER-WALDE. Contribution à l'étude de Léonard de Vinci : un nouveau document pour l'historique de sa statue équestre de Francesco Sforza ; le premier modèle de Léonardo. — Une esquisse de Léonardo pour la *Léda debout*. Une esquisse d'après Praxitèle et le *Mercure* du Castel de Milan. — Fr. SCHNEIDER. Boucles du moyen âge découvertes à Mayence.

— Fr. LIPPMANN. Un dessin de Durer (première époque) du cabinet de Berlin. — CAMPBELL DODGSON. *Aristote et Phyllis*. Une gravure sur bois non décrite de Lucas de Leyde.

Supplément : R. KEKULE DE STRADONITZ. Remarques archéologiques sur le bronze de Sabouroff.

Jahrbuch des hist. Vereins Dillingen (1896). — M. SCHELLER. Les fouilles de Faimingen. — J. KIRSCHMANN et J.-M. HARBAUER. Les fouilles de Schretzheimer.

Jugend. — Arnold Bœcklin (à l'occasion de son 70e anniversaire), dessins et compositions de Max Klinger, Hans Thoma, Otto Greiner, Sascha Schneider, Angelo Jank, Fritz Erler, Jul. Diez, Robert Engels, Arpad Schmidhammer, Bernh. Pankok, etc.

Kunst für Alle. N° 18. — P. SCHULTZE-NAUMBERG. La grande exposition des Beaux-Arts de Berlin. — G. VOSS. Hans Thoma. — P. HANN. Les expositions de New-York. — G. VOSS. L'exposition des Beaux-Arts de Venise. — K. VOLL. Du danger des expositions des Beaux-Arts.

Kunstchronik. 1er juillet. — HANS HAMPKE. La succession du peintre Jürgen Ovens.

22 juillet. — Ad. ROSENBERG. La grande exposition des Beaux-Arts à Berlin. — Un patricien de Francfort et sa collection.

19 août. — H.-A. LIER. L'exposition internationale des Beaux-Arts de Dresde.

23 septembre. — Ad. ROSENBERG. Aug. von Heyden.

14 octobre. — Prof. Dr D. JOSEPH. L'art belge à l'exposition internationale de Bruxelles.

28 octobre. — H. WOLFFLIN. L'exposition Bœcklin à Bâle. — A. ROSENBERG. Projet pour une statue de Bismarck à Berlin.

Magazin für Litteratur. 24 juin. — MAX SCHMID. L'art de l'affiche.

1er juillet. — G. FUCHS. L'exposition internationale des Beaux-Arts de Munich. — Willy PASTOR. Un peintre berlinois, Hans Baluschek.

10 juillet. — Max OSBORN. L'exposition des Beaux-Arts de Dresde. — SCHMIDT-MUNGE. La critique d'art et les jurys d'exposition.

28 août. — GEBESCHUS. L'étain dans l'art moderne.

4 septembre. — J. MEHLY. Jacob Burckhardt. — S. FUCHS. L'exposition internationale de Munich et sa section étrangère.

9 Octobre. — Max SCHMID. L'art moderne.

Mitteilungen der Anthrop. Gesellschaft (Vienne). N° 2. — M. HOERNES. Les fouilles néolithiques de Butmir en Bosnie. — A. LISSAUER. Travaux du musée de Hallstatt en 1896.

Mitteilungen der Vorderariatischen Gesellschaft. N° 4. — F.-E. PEISER. L'archéologie orientale.

Mitteilungen der K.K. Central Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und histor Denkmaler. N° 3. — S. JENNY. Une ville romaine près de Neudeln (Liechtenstein). — R. MULLER. Antiquités de l'église de Aussig et des environs de Neundorf (Reichenberg). — A. WÖZE. Le château Buon Consiglio de Trente (Suisse). — Dr Fr.-G. HANN. Le palais épiscopal de Strasbourg. — G. CZERMAK. Les poteries et céramiques de Czaslau. — Dr Hans SCHMOEETZER. L'art dans le Tyrol. — Alois LOW. La restauration des anciens vitraux peints de l'église de Leech à Gratz. — K. LIND. Un bas-relief du château de Thalberg.

Mitteilungen des K. K. Œsterr Museums. N° 12. — LEISCHING. L'avenir des musées. — Hans NACHT. Faussaires et collectionneurs.

Monatschrift für neue Litteratur und Kunst. Octobre. — W. PETOW. L'anniversaire de Bœcklin. — Edm. W.-BRAUN. La septième exposition internationale des Beaux-Arts à Munich.

Muenchener Allgemeine Zeitung. 1897. N° 203. — Les antiques de la résidence royale à Munich.

Neue Deutsche Rundschau. Juillet. — A. CLOESSER. Edouard Manet.

Août. — Max OSBORN. L'art allemand.

Octobre. — W.-V. SEIDLITZ. Le caractère de la peinture japonaise.

Novembre. — Felix WEINGARTNER. La symphonie d'après Beethoven.

Numismatische Zeitschrift. Vienne. — M. BAHNFELDT. La numismatique de la république romaine. — Otto SEECK. Le sesterce et le follis. — V. BELHAZY. Les marks de Vienne avant 1694 et la monnaie viennoise au XIVe siècle.

Philologische (Neue) Rundschau. N° 13. — K. JEX-BLAKE, E. SELLERS, H.-L. URLICHS. Les chapitres de Pline l'Ancien sur l'histoire de l'art (K. Sittl). — K. SITTL. Atlas de l'archéologie de l'art.

N° 14. — G. HABICH. Le groupe votif des *Amazones*.

N° 16. — R.-V. SCHNEIDER. Albums d'objets choisis de la collection d'antiquités de la maison impériale (K. Sittl). — F.-V. REBER et A. BAYERSDORFER. Trésor de sculpture classique (P. Weizsaecker).

Repertorium für Kunstwissenschaft. N° 3. — Fr. MALAGUZZI-VALERI. L'église et le couvent de Saint-Dominique à Bologne, d'après les nouvelles recherches. — Alfred BAUCH. Le lieu de séjour du peintre Sebald Beham pendant les années 1525 à 1535. — CAMPBELL DODGSON. Les gravures sur bois d'Erhard Schoen et Peter Floetner. — F.-J. SCHMITT (de Munich). L'église du Saint-Esprit à Munich.

N° 4. — FRITZ HIRSCH. Hans Morineck. — D. JOSEPH. Les fresques de la Leugemeete à Gand. — Gust. PAULI. Le maître I. B. et George Pencz. — G. GRONAU. Une statue de la Madone de Marco Baisati. — CAMPBELL DODGSON. Deux œuvres xylographiques de Ludwig Krug.

Sitzungsberichte der Kœnigl.-Bayerischen Akademie der Wissench. zu München (Munich). N° 2. — H. RIGGAUER. Un numismate inconnu au XVIe siècle. — A. FURTWÆNGLER. Adamklissi. L'Athena Lemnia.

Sitzungsberichte d. Kgl. Preussischen Akad. der Wissensch. zu Berlin. N° 29. — Travaux de l'Institut archéologique impérial allemand.

N°s 34 et 35. — L. BURKHARDT. L'âge du Sphinx de Gizeh.

Umschau. Septembre. — BECHHOLD. L'enfant artiste. — Les restes de l'architecture romaine en Afrique. — Max BUCHNER. Le Portrait.

Octobre. — Ph.-M. HALM. Joseph Sattler et sa *Danse macabre*. — Ed.-W. BRAUN. Arnold Boecklin.

Velhagen und Klasing Monatshefte. Août. — C. GURLITT. Pompei avant sa destruction.

Weltpost. 15 juillet. — Louis LERICHER. Un portrait du Titien. — Les figurines de Tanagra. — Jean Schwertner, médailleur et graveur.

Westermanns Monatshefte. Octobre. — Frans REULEAUX. Les figures symboliques dans la sculpture, la peinture et l'architecture, et leurs rapports avec l'histoire de la civilisation. — Fritz STAHL. La manufacture royale de porcelaine, à Berlin.

Novembre. — F. REULEAUX. Les figures symboliques, etc. (Deuxième et dernier article.) — Gustave DAHMS. Marie Bashkirtzeff.

Wochenschrift für Klassische Philologie. N° 29. — F. von REBER et A. BAYERSDORFER. Trésor classique de sculpture. — J. JUTHNER. Les appareils de gymnastique dans l'antiquité. — C. WEICHARDT. Pompéi avant la destruction.

N° 36. — A. DIETERICH. L'inscription d'Abercius (Steuding).

N° 40. — H. MAGNUS. Les bustes antiques d'Homère (Th. Schreiber).

N° 41. — H. BRUNN. Histoire de l'art grec (P. Weizsaecker).

Zeit. 7 août. — Herm. UBELL. L'œuvre de Max Klinger.

14 août. — Frantz SERVAES. La jeune école de peinture à Berlin.

Octobre. — Richard MUTHER. Arnold Boecklin.

Zeitschrift für bildende Kunst. Juillet. — Karl Lutzow et son œuvre. — G. PAULI. Le mont sacré de Varallo et Gaudenzio Ferrari. — Dr C. BEYER. L'*Ariane* de Dannecker. — G. FRIZZONI. Les musées d'Italie et leurs nouvelles acquisitions. — L'association des graveurs de Berlin et de Carlsruhe.

Zeitschrift für Bücherfreunde. Juillet. — F. POPPENBERG. Les affiches artistiques modernes.

Août. — F. POPPENBERG. Les illustrateurs du livre. H. Heine.

Septembre. — J. MEIER-GRAEFE. Félicien Rops illustrateur. — P. KERSTENS. La reliure artistique.

Zeitschrift für Ethnologie. N° 2. — A. FURTWÆNGLER. *Intermezzi* (M. Bartels). Travaux de la Société d'anthropologie, d'ethnologie et d'études préhistoriques.

Zeitschrift für Katholische Theologie. N° 3. — E. MICHAEL. Une œuvre d'art de la vieille église de Mayence.

Zukunft. Octobre — Alfred LICHTWARK. L'âme dans l'œuvre d'art.

ANGLETERRE

Academy. N° 317. — ANDERSON. L'architecture de la Renaissance en Italie.

N° 318. — W.-C. BORLASE. Les dolmens de l'Irlande.

Antiquary. Août. — L'église de Sainte-Croix (York), récemment démolie.

Septembre. — L'Institut de Dorchester.

Architectural Review. Juillet. — F. HAMILTON-JACKSON. L'œuvre de sir E.-J. Poynter (suite). — R. PHENE-SPIERS. Les ruines de Paris, monuments incendiés pendant la Commune. L'action du feu sur l'architecture (suite). — G.-C. HALTE. Le dessin et les dessinateurs sous le règne de Victoria Ire. — F.-M. SIMPSON. Les progrès de l'architecture sous Victoria Ire.

Août. — Hubert-C. CORLETTE. L'église de Saint-Savin près de Poitiers. — F.-H. HAMILTON-JACKSON. L'œuvre de sir E.-J. Poynter (*suite*). — R. PHENE-SPIERS. Les ruines de Paris, après la Commune (*suite*). — G. HALTE. Le dessin et les dessinateurs sous le règne de Victoria Ire (*suite*).

Septembre. — F. HAMILTON-JACKSON. L'œuvre de sir E.-J. Poynter (*suite*). — T.-R. MACQUARD. Le roman dans la sculpture à Burgos (Espagne). — R.-P. SPIERS. Les effets du feu sur l'architecture à Paris après la Commune (*suite*).

Architecture. Juillet. Arthur-Vye PARMINTER et Ch. SAUNIER. Le style architectural en France, de 1643 à 1675. — W. FREDERIC. Le symbolisme et la satire dans l'architecture au moyen âge. — J.-L. POWELL. Les monuments d'architecture en Espagne.

Août. — Le style architectural en France, de 1643 à 1675 (*suite*). — R. NORMAN SHAW. La résidence de W.-J. Gilbert (Grim's Dyke Harrow Weald). — Arthur STRATTON. L'architecture religieuse en Angleterre : sir Christophe Wren et les églises de Londres.

Septembre. — A. Vye PARMINTER et C. SAUNIER (*suite*). Les styles d'architecture en France depuis la Renaissance (*suite*). — Arthur STRATTON. Sir Christophe Wren et les églises de la Cité. — La collection Tate.

Art Journal. Août. — G. CUNNINGHAM. L'art à la mer. — Ed. PINNINGTON. Les statues de Robert Burns. — Claude PHILLIPS. Les peintres espagnols et français à Longford Castle.

Septembre. — Sam.-J. FISHER. L'abbaye de Westminster. — Cosmo MONKHOUSE. La collection de M. Arthur Sanderson : les maîtres anciens. — A.-C.-R. CARTER. Les ventes de tableaux en 1897. — Lewis-F. DAY. Les émaux européens.

Octobre. — Portrait de M. Whistler. — Quelques tableaux de Whistler (première époque). — Les maîtres hollandais du XVIIe siècle (galerie de Longford Castle) (*suite*). — Maud CRUTWELL. Trois profils mystérieux du XVe siècle. — C.-W. CAREY. La collection du collège royal d'Holloway.

Artist. Septembre. — G.-C. WILLIAMSON. Charles-P. Sainton. — L'œuvre de G. Blount et quelques théories : le dessin, seul art parfait. — M. DE LA SIZERANNE. L'œuvre de Holman Hunt ; art chrétien. — Ferd.-M. HUEFFER. L'œuvre de Williams-H. Cowleshaw. — L'œuvre de Bertram Loud : Carthage, Tunis et Marsa. — Giffard LENFESTEY et H.-P. CLIFFORD. L'enseignement de la philosophie de l'art.

Octobre. — Victor Prouvé et son œuvre. — La peinture préraphaélitique à Birmingham. — L'Académie d'architecture. — L'application de la photographie aux beaux-arts.

Athenæum. 3638. — POLLARD. Le pays des monuments. — Deux portraits de Swift.

3639. — MURRAY et SMITH. Les vases athéniens blancs du British museum. — Les vases antiques du Louvre. — L'école anglaise à Athènes.

3640. — S. REINACH. Chronique d'Orient. — Les portraits de Swift.

3641. — La littérature numismatique.

3642. — L'Institut royal archéologique de Dorchester.

Builder. — Architecture mycenienne, vol. 93 (1re partie). Les anciennes terres cuites. — L'exposition du prof. Flinders Petrie. — Base d'une colonne romaine à Chester. — B.-F. FLETCHER. Influence des matériaux sur l'architecture.

Catholic World. Août. — Emma ENDRES. L'ancienne cité d'Arles. Églises et antiquités.

Septembre. — La crypte de Saint-Pierre.

Century Magazine. Août. — Henri Appy. Jenny Lind, H.-W. Mabie, John Burroughs.

Septembre. — Une nouvelle note dans la sculpture américaine.

Octobre. — J. Pennell. L'art de Charles Keene.

Chautauquan. Août. — William-E. Griffis. L'art belge.

Cosmopolis (trimestriel). Juillet-septembre. — Henri Thode. Le développement artistique et le génie. — La cathédrale d'Utrecht. — Campbell-Dodgson. La gravure sur bois de Lucas Cranach. — Gleeson White. Un tableau de Dante Rossetti. « The sea-spell ».

Engineering Magazine. Juillet. — F.-H. Kimball. La charpente en fer aciéré dans l'architecture moderne.

Fortnightly Review. Août. — H. Heathcote-Stratham. Haendel.

Octobre. — Vernon Lee. L'imagination dans l'art moderne.

Forum. Juillet. — Gust. Hobbe. Brahms.

House. Août. — L'art du métal, du cuir, du bois sculpté à l'Exposition victorienne. — Josiah Wedgwood et John Flaxmann. — Les anciennes cuillers en argent.

Septembre. — Les « coupes d'amour » de la cité de Londres.

Good Words. Octobre. — G. Somers Layard. Les caricatures et dessins à la plume de Thackeray.

Great Thoughts. Octobre. — L'architecture gothique.

Journal of the British archœological Association, vol. 3. 1. n. — J.-C. Phene. Le vieux Londres à l'époque préromaine. — W. Borlase. Les dolmens d'Irlande.

Journal of the Royal society of antiquaries of Ireland, vol. vii. — Th.-J. Westropp. Forts en pierre préhistorique du comté de Clare (Nord).

Ludgate. Août. — Ch.-Mc Cluer Stevens. Les masques d'ivoire au Japon. — La peinture sur ivoire.

Magazine of art. Juillet. — F.-S. Robinson. L'art décoratif à Windsor. — La collection de W. Cuthbert-Quilter. — A. Graves. Boydell et sa Shakespeare gallery. — Gilbert Marks, un artiste en orfèvrerie. — Les dessins au patron dans la décoration intérieure.

Août. — Le Salon des Champs-Élysées. — Walter Shaw-Sparrow. La broderie dans l'art décoratif. — W.-W. Fenn. L'étude moderne du paysage. — H. Spielmann. La collection Wallace : l'école hollandaise et flamande. — Hélène Zimmern. La céramique italienne moderne. — Aymer Vallance. La poterie de Lambeth.

Septembre. — Fred. Robinson. L'œuvre de Boulle : l'art décoratif au château de Windsor. — J. Gregg. James Gillray : l'humoriste graphique. — Henri Frantz. René Lalique et ses ouvrages d'orfèvrerie. — Emile Verhaeren. L'art à Bruxelles. — H. Spielmann. La National gallery of art (L'art anglais).

Octobre. — H. Spielmann. Les études de sir E.-J. Poynter. — A.-L. Baldry. C.-E. Johnson, paysagiste. — H. Spielmann. La sculpture aux Salons de Paris. — Arthur Griffit. Henry Regnault.

Monthly numismatic Circular. N° 51. — Weber. L'unique médaille portant l'effigie de Charles Ier. — Watern. Une curieuse monnaie de bronze oblitérée.

Musical opinion. Juin et Juillet. — I. Goddard. Le Te Deum de Dworak. — E.-J. Breakspeare. Paisiello.

Musical Times. Juin-Juillet. — Les compositeurs anglais William Thomas Best et sir George Clément Martin.

New Century Review. Août. — Gleeson White, etc. L'Académie royale de Londres dans ses rapports avec l'art. — Paul Rhyss et J.-E. Hodder-Williams. Le mouvement moderne dans l'art français.

New Ireland Review. — W.-J. Johnston. Les bardes musiciens de l'ancienne Erin.

Nineteenth Century. Octobre. — Joseph Pennell. L'art et la presse quotidienne.

Parent's Review. Juillet. — Mrs Steinthal. De l'importance de l'éducation artistique dans l'enseignement professionnel.

Pearson's Magazine. Juin. — La musique dans l'Extrême-Orient.

Scottish Review. Juillet. — J.-L. Caw. L'art sous le règne de Victoria. — Jane Bury. La miniature chrétienne primitive.

Strand Magazine. Août. — Esquisses inédites de George Cruikshank.

Studio. Juillet. — *Tobie et l'Ange*, d'après Lord Leighton. — C.-E. HOLLOWAY. Autolithographie : *Une rue de Venise*. — SONEN. Le dessin japonais : *Brouillard du soir dans la Vallée*. — W. SHAW SPARROW. Constantin Meunier, l'artiste des charbonnages flamands. — GLEESON WHITE. Quelques dessinateurs de Glasgow et leurs œuvres. — A.-L. BALDRY. George Chester, le dernier des paysagistes de l'ancienne école. — L'association familiale (House association) des arts industriels.

Août. — BURNLEY BIBB. L'œuvre de G. Segantini. — Cecilia WOURN. La verrerie décorative de Tiffany et Cie. — NORMAN GARSTIN. Tanger, école de paysage. — G. KEYSSNER. L'Exposition internationale des beaux-arts à Munich.

Septembre. — Fr. KEYZER. Marc Antokolsky. — H.-Thomas SCHAEFER. La couleur des Vénitiens. — L'algraphie remplaçant la lithographie.

Scribner's Magazine. Octobre. — William WALTON. Miss Cecilia Beaux, artiste.

Windsor Magazine. Juillet. — MARYA-DICKENS. Val Prinsep.

Woman at home. Juillet. — S.-A. TOOLEY. Les portraits de la reine Victoria.

BELGIQUE

Art moderne. 1897. — E. PICARD. Le prof. Dr Joseph et l'évolution de l'art antique.

Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. 1 et 2. — R. SERRURE. Les monnaies de Voconces. — FLAMANT. Monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra.

Revue belge de numismatique. 3. — Ed. VAN HENDE. Pierre Lorthior, graveur des médailles du roi au XVIIIe siècle.

BOHÊME

Ceské museum filologicke. 3. — Otto FISCHBACH. Lampes romaines de Petovio, du musée national de Styrie (Joanneum).

Listy filologicke. — Fr. GESH. Où était situé l'Enneakrunos ? — HOLMDEECKE-SOLTAN. Histoire de la civilisation (beaux-arts), article de Groh.

Narodni Listy. 124. — Une nouvelle carte mosaïque antique.

ESPAGNE

Boletin de la Real Academia de la Historia. Nos 5 et 6. — A. DEL ORCO. Autel votif de Tarragone — Marquis de MONSALUD. Nouvelles inscriptions romaines. — Fidel FITA. Épigraphie romaine, visigothe, ibérique et grecque.

España moderna (La). Septembre. — José RAMON-MELIDA. Les lois hispano-romaines gravées dans le bronze : l'épigraphie et les épigraphistes en Espagne.

ÉTATS-UNIS ET AMÉRIQUE DU NORD

Architectural Record (trimestriel). Juillet. — Marcus T. REYNOLDS. Les villas de Rome (*suite*). — Jean SCHOPFER. Les chalets suisses. — W.-H. GOODYEAR. Découverte de l'entosis dans l'architecture italienne au moyen âge. — BARR FERREE. Les cathédrales de Provence. — L'œuvre de George-Edward Harding et de Gooch.

Arena. Septembre. — B.-O. FLOWER. Handel, compositeur du *Messie*.

Canadian Magazine. Juillet. — Mrs A.-E. RANDALL. Saint-Pierre pittoresque.

Frank Leslie's Popular Monthly. Août. — F.-G. STEPHENS. La collection de C.-F. Yerkes : les vieux maîtres.

Octobre. — F.-G. STEPHENS. Quelques tableaux de maîtres modernes.

GRÈCE

Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική. 3. — KABBADIAS. Topographie d'Athènes, d'après les fouilles autour de l'Acropole. — KASTRIOTIS. La citadelle de Kolia. — A. N. SKIAS. Épigraphie d'Éleusine.

Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας. Novembre. — KABBADIAS. Travaux de la société. — Fouilles autour de l'Acropole et du Céramique. — L'ancien nécrotaphe de Dipyle.

ITALIE

Archivio Storico dell'arte. — A. NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI. L'architecture ionique dans ses rapports avec celle des anciens de l'Asie Mineure. — Emil. JACOBSEN. La bibliothèque royale de Turin. — Fr. MALAGUZZI VALERI. L'église et le couvent de Saint-Jean in Monte à Bologne.

Archivio storico italiano (1897, nº 2). — E. GERSPACH. La galerie des offices. — S. MONOCCHI. Le missel romain dans ses rapports avec l'histoire de l'art au moyen âge.

Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma. Nº 2. SAVIGNONI. Un bas-relief du Palatin et une peinture d'Herculanum. — AMELUNG. L'art alexandrin. — Fouilles du percement de la Via Graziosa en 1684. — Découverte de rues antiques à Rome, au XVIIe siècle.

Emporium. Juillet. — Rob. CANTEL. Gustave-Max Stevens. — Giulio CAROTTI. L'art contemporain, l'Exposition de Brera. — G.-A. Reinhold Begas et le monument de Guillaume Ier à Berlin.

Août. — E. THOVEZ. Artistes contemporains : P.-A.-J. Dagnan-Bouveret. — G. MARTINELLI. L'Exposition artistique de Venise. — Erik SJOESTEDT. L'exposition artistique de Stockholm. — Mara ANTELLING. Nos sculpteurs : Pietro Canonica. — Paola LOMBROSO. Le sens dramatique du dessin chez les enfants.

Septembre. — P. BETTOLI. Artistes italiens contemporains : Francesco Jerace. Le monument élevé à Raphael.

Napoli nobilissima. Juillet. — B. CROCE. Les mémoires du peintre Tischbein. — FARAGLIA. Les fresques de l'atrium de San Severino. — G. DE MONTEMAYOR. Le catafalque du Pendino.

Août. — B. CROCE. Antonio da Solario, auteur des fresques de San Severino. — G. CECI. Les corporations des sculpteurs et marbriers. — B. CAPASSO. L'épitaphe du Marché et de la Fontaine della Sellaria.

Septembre. — L. SALAZAR. Documents inédits sur les artistes napolitains du XVIIe siècle. — A. COLOMBO. Le château de l'Œuf.

Nuova Antologia. Août. — E. PANZACCHI. L'art et le progrès.

Septembre. — La seconde Exposition internationale de Venise (E. Massarani).

Rassegna Nazionale (Septembre). — O. ROUX. La *Fornarina* de Raphael.

Octobre. — S. RICCI. Découvertes archéologiques récentes à Almese.

Rivista Politica e Letteraria. Nº 1 (octobre 1897). — Fausto SALVATORI. Raffaelleschi (à propos de Raphael).

Rivista italiana di numismatica (1897, 1 et 2). — F. GNECCHI. Les premières monnaies de bronze de Dioclétien et de Maximien Hercule. Étude sur les monnaies. — E. GNECCHI. La trouvaille de Cavriana.

PAYS SCANDINAVES

Eranos (Stockholm). — Th. SCHREIBER. La tête du Gaulois au musée de Gizeh. — P. ARNDT. La glyptothèque Ny Carlsberg.

Tilskueren (Copenhague). Septembre. — Sophus MULLER. Musees et intérieurs. — Vald. VEDEL. La sculpture française au moyen âge.

Kringsjaa (Christiania). — Osc.-J. TSCHUDI. L'art à Edimbourg.

PAYS-BAS

Elsevier's Geillustreerd Maandschrift. Juillet. — H.-M. KRABBE. Jan Van Essen, artiste néerlandais.

Septembre. — Pol DE MONT. Alfred Stevens, l'œuvre et l'artiste.

Tijdschrift van het Nederlandsch genootschap voor Munt en penning-kunde (4). — R. VALLENTIN. Nicolas Heynsius, numismatiste.

SUD-AMÉRIQUE

Revista Brazileira (Brésil). — 15 septembre. — J. RIBEIRA. L'exposition des Beaux-Arts de Rio-de-Janeiro.

Le Directeur-Gérant : JULES COMTE.

EVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

TABLE

DES

GRAVURES HORS TEXTE

N° 5

(Août 1897.)

N° 6

(Septembre 1897.)

N° 7

(Octobre 1897.)

N° 8

(Novembre 1897)

N° 9

(Décembre 1897)



TABLE

DES

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 5

(Août 1897.)

N° 6

Septembre 1897.

N° 7

Octobre 1897.

N° 8

Novembre 1897.

N° 9

(Décembre 1897)

TABLE DU TEXTE

N° 5

(Août 1897.)

N° 6

(Septembre 1897.)

N° 7

(Octobre 1897.)

N° 8

(Novembre 1897.)

N° 9

Décembre 1897.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Paraissant le 10 de chaque mois

COMITÉ DE PATRONAGE DE LA FONDATION

MM.

PRINCE D'ARENBERG, de l'Académie des Beaux-Arts.

AYNARD, Député.

BERTHELOT, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences.

GASTON BOISSIER, Secrétaire perpétuel de l'Académie française.

P. CASIMIR-PÉRIER, Sénateur.

MM.

COMTE H. DELABORDE, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

DELAUNAY-BELLEVILLE, Président de la Chambre de Commerce de Paris.

DERVILLÉ, ancien Président du Tribunal de Commerce de la Seine.

COMTE DE FRANQUEVILLE, de l'Académie des Sciences morales et politiques.

MM.

GRÉARD, de l'Académie française, Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

LABEYRIE, Gouverneur du Crédit foncier.

ALFRED PICARD, Commissaire général de l'Exposition universelle de 1900.

ALFRED SOMMIER.

MARQUIS DE VOGUÉ, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, ancien Ambassadeur.

Directeur : JULES COMTE

PRIX DE L'ABONNEMENT

Edition ordinaire

Paris. . .	Un an, 60 francs.	— Six mois, 31 francs.	— Trois mois, 16 francs.
Départements. .	Un an, 65 francs.	— Six mois, 33 francs.	— Trois mois, 17 francs.
Union postale. .	Un an, 72 francs.	— Six mois, 38 francs.	— Trois mois, 20 francs.

Un numéro vendu isolément, 7 fr. 50

Edition des Amateurs

Paris.	Un an, 120 francs	*Pour cette édition, il n'est accepté que des abonnements d'un an, datant du 1er janvier.*
Départements. . .	Un an, 125 francs	
Union postale. . .	Un an, 135 francs	

Paraît depuis le 7 Janvier 1899

LE BULLETIN DE L'ART

Ancien et Moderne

SUPPLÉMENT HEBDOMADAIRE DE LA « REVUE »

Le *BULLETIN* est destiné à tenir nos lecteurs au courant des découvertes, des expositions, du mouvement des musées, des ventes publiques, des nouveautés musicales, des applications photographiques; en un mot, de tout ce qui, de près ou de loin, se rapporte à l'art et à la curiosité.

Il est adressé *gratuitement* à tous les abonnés de la *Revue*.

Un Numéro : 50 centimes

ABONNEMENT ANNUEL : FRANCE, 12 francs. — ÉTRANGER, 15 francs

Les abonnements sont reçus aux bureaux de la **REVUE** et du **BULLETIN**, 28, rue du Mont-Thabor. *L'Administration se charge d'en faire recouvrer le montant aux adresses qui lui seront indiquées. Les chèques, mandats poste ou bons de poste ou autres valeurs devront être mis au nom de M. l'Administrateur.*

Pour la vente en province, s'adresser à la **LIBRAIRIE DU FIGARO**, hôtel du Figaro, Paris.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



